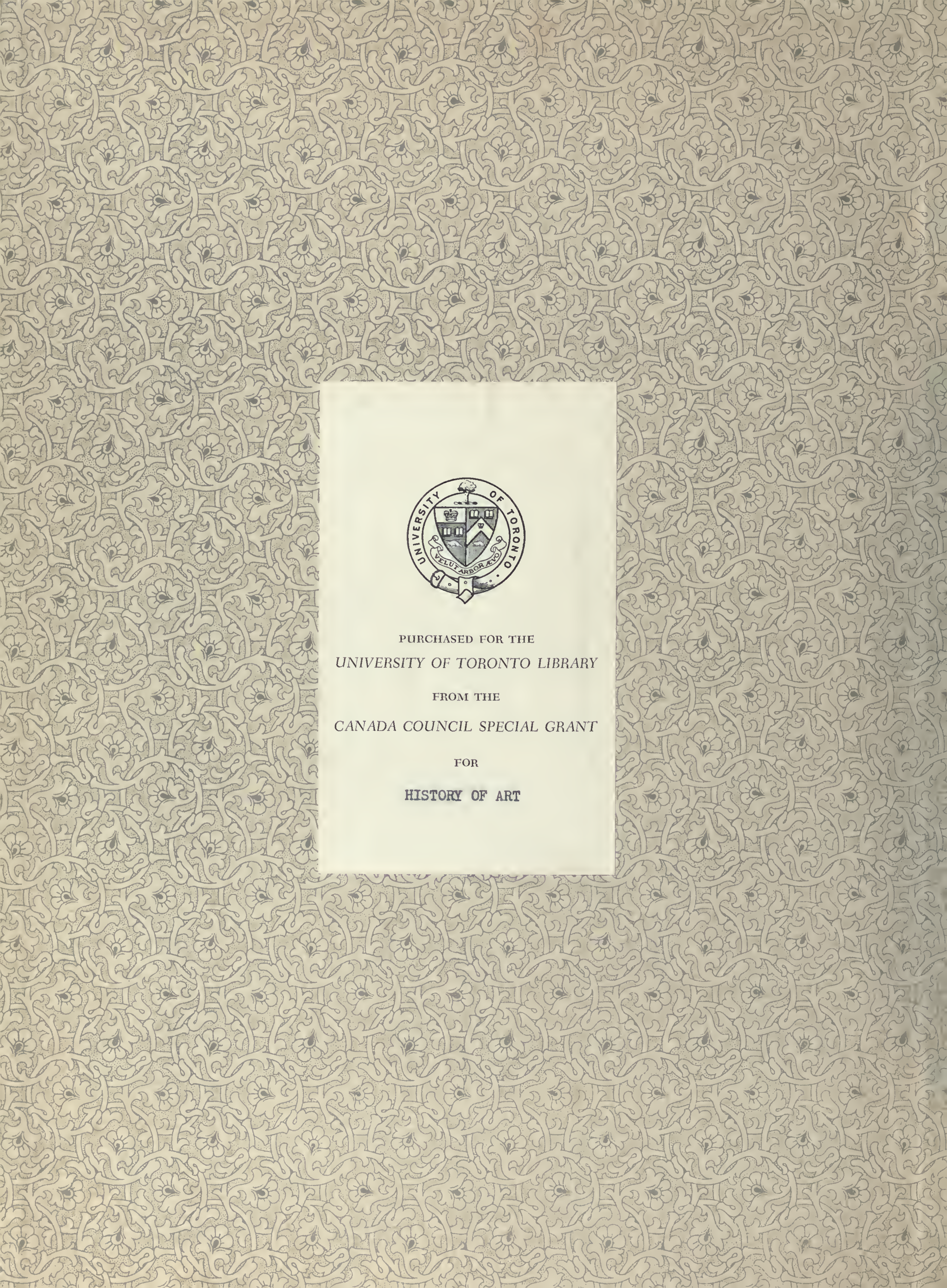
DIE KUNST UNSERER ZEIT

EINE CHRONIK DES MODERNEN KUNSTLEBENS




UNIVERSITY OF TORONTO
VELUT ARBOR ÆVO



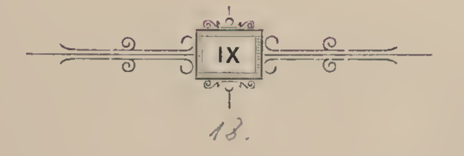
DIE

KUNST UNSERER ZEIT.

EINE CHRONIK

DES

MODERNEN KUNSTLEBENS.



MÜNCHEN.

FRANZ HANFSTAENGL



E. MÜHLTHALER'S KGL. HOF-BUCH- UND KUNSTDRUCKEREI.

Inhalts-Angabe.

1898. II. HALBBAND.

Literarischer Theil

Vollbilder

Textbilder



WALTER CRANE

VON

CORNELIUS GURLITT

Es ist sieben oder acht Jahre her, als zwei Herren mit untadelhaften Handschuhen und blitzenden Cylinderhüten mich besuchten, um mich, wie sie brieflich bereits angekündigt hatten, um einen Rath zu fragen. Ich war gespannt, was die beiden Vertreter einer grossen Berliner Dekorateur-Firma eigentlich von mir wollten.

Sie hätten gehört, sagten sie, ich sei ein Mann, der Geschmack für das «Aparte» habe. Sie hätten die Absicht, in der Möbelbranche einmal so etwas zu machen, etwas, was Berlin noch nicht gesehen habe: Ob ich ihnen nicht eine Art Böcklin in Möbeln nennen könne, der ihnen etwas zeichne oder baue, was Aufsehen macht, so — 'was man in Berlin eine «ausgetragene Sache» oder kurzweg «eine Sache» nennt.



Walter Crane. St. Nicolo Tolentino, Rom

Ich wusste mir nicht gleich zu helfen. Barock? Damit waren die Herren schon fertig. Noch barocker, wie sie schon waren, konnte kein Mensch mehr werden. Rococo? Alles, was einst im 17. oder 18. Jahrhundert in Frankreich oder Deutschland geschaffen worden, war auch schon in den letzten Jahren in Berlin dagewesen. Damit war man auch fertig.

Endlich kam mir die gewünschte Idee: Schreiben Sie an Walter Crane in London, er solle Ihnen ein Zimmer zeichnen, die Thürbekleidungen, die Möbel, die Tapeten, die Stoffe, die bunten Fenster. Da bekommen Sie sicher etwas, was in Berlin und auch in London noch nicht gesehen worden ist, da haben Sie ihren kunstgewerblichen Böcklin.

Die Herren notirten sich die Adresse und gingen zufrieden ihres Weges.



Walter Crane. Studie

Nach einiger Zeit kamen sie mit Crane's Zeichnungen wieder:

«Unmöglich! Das kann bei uns jeder Zeichner mit 120 Mark monatlichem Gehalt. Das ist nichts für Berlin — sagen Sie selbst: Damit werden wir keinen Effekt machen!»

Ich erlaubte mir den Einwurf: «Versuchen sie es doch! Vielleicht weist Sie Crane den rechten Weg; man ist eben einfacher in England wie bei uns und wir werden es wohl mit der Zeit auch werden. Lesen Sie Dohme's eben erschienenes Büchlein über das englische Haus. Da ist schon Witterung kommender Zeit. Klänge es nicht ganz hübsch, wenn Ihre Firma das Stichwort ausgäbe: Umkehr aus dem Formenüberfluss zur Schlichtheit! Das wäre doch auch etwas Apartes!»

Man versprach die Sache in Erwägung zu ziehen. Aber ich hätte sicher von dem Crane-Zimmer gehört, wenn es zu Stande gekommen wäre. Der von den Herren gepflogenen Erwägung letzter Schluss war sichtlich, dass Crane für das Berlin von damals nicht reif war!

Und doch waren seine Werke schon in tausend Händen. Ich kann es einem so feinen deutschen Künstler, wie V. Paul Mohn, nicht verdenken, wenn er in der Lebensbeschreibung, die er seinem Lehrer Ludwig Richter widmet, ein paar bittere Bemerkungen darüber einflicht, dass das englische Illustrationswesen in unseren Kinderbüchern einen so übermässig starken Einfluss habe. Aber nicht Crane's Bilderbücher sind es, die am besten bei uns «gingen», wie der Buchhändler sagt. Es sind ihrer zwar viele bei uns abgesetzt worden, aber fast mehr an Erwachsene als an Kinder. Sie waren uns, die an Richter Gewöhnten, fremdartig, zu phantastisch.

Es bedurfte erst der vermittelnden Zwischenglieder, um Crane bei uns beliebter zu machen: Ein solches bot Kate Greenaway in ihren berühmten Darstellungen von Kindern und ländlichen Vorgängen. Ihre Bücher brachten im Gegensatz zu der damals üblichen deutschen ein neues Motiv: lebhafte Farbe ohne Buntheit, einfachere Flächentöne bei kräftigem Umriss, während unser Farbendruck sich alsbald in die Thorheit eingelassen hatte, Oelbilder nachahmen zu wollen. Kate Greenaway war in der äussern



Walter Crane. Studie

Ausstattung ihrer Bilderbücher sichtlich Crane's Nachfolgerin, hatte dessen Eigenart gemischt mit der des glänzenden Humoristen Randolph Caldecott und dabei sich auf ein Gebiet geworfen, dass Allen leicht verständlich ist, auf die Darstellung des Kindes. Sie ist als Malerin ein ächtes Weib geblieben, schuf weiblich, anmuthig, mit dem Herzen, mit spielender Kinderliebe, — verzeichnete sich vielleicht gelegentlich, wurde dadurch aber nur um so liebenswürdiger. Sie kleidete ihre Gestalten in das für Englands Kunst klassische Kostüm der Biedermaierzeit, in dem Reynolds, Gainsborough und Lawrence ihre Kinderbilder malten und erreichte, dass bei uns dieses Kostüm lange Zeit nach ihr benannt wurde. Es liegt mir fern, auf sie und ihr Werk zu schelten: Es ist fein und vornehm, wohl



Walter Crane. Villa Pamphili Doria, Rom

weniger «naiv» als man einst glaubte, ein Wenig von jener Süssigkeit und Selbstverkindlichung, in die man so gern im Verkehr mit den Kleinen fällt, aber doch voll ächten Menschenthums; denn solches ist ja nicht eitel Stärke und Selbstherrlichkeit.

Kate Greenaway's Schaffen war das erste, was Deutschland in seinen der Kunst ferner stehenden Kreisen nach langer Unterbrechung von englischem Schaffen kennen lernten. Man lese beispielsweise in Meyer's Konversations-Lexikon III. Auflage von 1878 nach, was da ein doch immerhin sich kundig Dünkender über die Vorgänge in den Werkstätten jenseits des Kanales zu sagen wüsste. Rossetti ist als Dichter genannt und dem Aufsatz über ihn beigefügt: «Zugleich ist er als Maler (Anhänger

der sog. präraffaelitischen Richtung) und Zeichner (trefflicher Illustrator) bekannt». Ueber die Malerei überhaupt lehrt das Buch, England habe seit Reynolds keine ähnliche Kraft mehr besessen und auch in der Landschaft seien Turner und seine Vorgänger nicht mehr überboten worden: Immerhin seien aber einige mit Namen aufgeführte Maler rühmenswerth: Die Auswahl ist sichtlich ohne jede Sachkenntniss gemacht, die eigentlichen Führer sind alle übersehen, ausser Millais und nur die Akademiker sind genannt. Man darf der Leitung von Meyer's Konversations-Lexikon keinen Vorwurf hieraus machen. Nicht besser steht es z. B. in Lübke's Kunstgeschichte um die Kenntnisse englischen Wesens! Es war damals thatsächlich aus der deutschen Litteratur unmöglich, sich auch nur ein annäherndes Bild von dem zu machen, was in London und gar was in den anderen Kunststädten des Landes die Köpfe der Maler bewegte. — So 1877, als Crane's Bilderbücher anfingen, in Deutschland die Aufmerksamkeit der Künstler zu erwecken.



Walter Crane. S. Francesco Romane vom Palast der Caesaren, Rom

Es ist ja eine der merkwürdigen Erscheinungen im «Zeitalter des Verkehres», dass die Abschliessung der Nationen von einander immer stärker wird. Wie es für den Frieden nicht gut ist, wenn zwei eng verwandte Familien unter einem Dache wohnen, so scheinen die Völker den engeren Verband durch Eisenbahn und Telegraph unter einander nicht zu vertragen. Gerade das Alltägliche, das Hausbrod, was man isst, will man für sich haben, kennen die Nachbarn daher am Wenigsten. So ist's hüben wie drüben: Crane selbst gab im vorigen Jahr ein Buch heraus «Of the decorative Illustration of Books, old and new», welches zwar keine Ansprüche auf grosse Kunstgelehrsamkeit macht, aber doch sicher das gibt, was der vielgewandte Verfasser kennt und liebt. Da ist den alten Deutschen volle Ehre erwiesen: Vor Dürer und Holbein, aber auch vor den ihnen Vorausgehenden und Folgenden neigt er sich in Bewunderung. Er hat sie sichtlich fleissig angesehen. Aber von Ludwig Richter weiss er nichts. Der Name des Mannes, den wir bei Aufzählung der



Walter Crane. Skizze des Strandes des stillen Ozeans bei Santa Barbara, Süd-Californien



Walter Crane pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Mandelbäume, Monte pincio Rom





Walter Crane pinx.

Phot F. Hanfstaengl, München

Fries: Das Skelett in Rüstung



Walter Crane. Weingarten Carrara

Illustratoren wohl zunächst nennen würden, fehlt in dem Buch eines Mannes, der selbst, wie Richter, Grimm's Märchen und dazu noch nach der Uebersetzung seiner Schwester 1882 illustrirte, also eines Mädchens, das doch sicher mit deutscher Sprache und wohl auch deutschem Wesen vertraut war. Und doch sagt Crane, ihm scheine, als walte in Deutschland die alte kernhafte Ueberlieferung im Holzschnitt und illustrativer Zeichnung ungebrochener, wie anderwärts; und doch rühmt er die Kraft und Eigenart der deutschen Künstler: Er kennt Menzel, Rethel, Schwind. Er lobt selbst Oskar Pletsch, Richter's Nachempfinder, dessen Bilderbücher auch in England einst sehr beliebt und gewiss nicht ohne Einfluss auf Kate Greenaway waren; er kennt Otto Hupp's kräftig stilistische Handschrift, er hat Arbeiten von Sattler und Stuck gesehen, auf wirkungsvollen Zeichnungen den Namen Seitz gefunden, er hat sich mit den Künstlern der «Jugend» beschäftigt, deren manchen er nachrühmt, dass sie mit Geschick dekorative Wirkung erstreben, während er bei anderen findet, dass diese überwuchert sei von groteskem Empfinden und kränkelnder Uebertreibung; aber er fühlt den Ueberfluss von reichem Leben, Witz und launischem Geist heraus, wie solche in Süddeutschland heimisch wohnen. Das ist aber auch so ziemlich

Alles, was er von deutscher Kunst sagt: Auch Schnorr von Carolsfeld's Bibelwerk, dem wir einst Weltruf nachrühmten, kennt er wohl nicht, da er es sonst schwerlich übergangen hätte.

Crane war wiederholt in Italien, sicher auch in Frankreich. Die Welt aber, in der er lebt, ist die rein englische, die Kämpfe, die er kämpft, beziehen sich auf die dortigen Vorgänge: Er ist vom Geist des Präraffaelitenthums völlig umfangen, er ist ein Stück der Schule, welche diesen hervorbrachte.

Man thut Unrecht, die Menschen wie Kaufmannswaaren Stück für Stück abzuwägen und nach ihrem Pfundgehalt zu bewerthen. Es fragt sich daher auch hier nicht, wer in dieser Schule der Grösste sei. Hier beschäftigt uns die Frage, wie Crane selbst die Dinge betrachtet, zunächst Crane der Illustrator. Er unterscheidet ja selbst scharf zwischen diesem, dem er die Aufgabe zuweist, das Buch zu schmücken und dem Künstler, den er einen Anfertiger von Bildern für Bücher nennt, wie z. B. Chodowiecki ein solcher sei. Er sucht seine Aufgabe mit einer bisher nicht erkannten Schärfe zu umfassen: Ihm hat die Zeichnung für das Buch zwei gleichwerthige Zwecke: Sie soll den Text bildlich vergegenwärtigen und sie soll ihn zugleich ornamental schmücken. Und auf das letztere legt er das Hauptgewicht. Der Illustrator soll eine schöne, völlig harmonisch ausgestattete Buchseite schaffen, seine Zeichnung mit dem Drucksatz in Einklang bringen und nicht ein Bild für sich schaffen wollen, das ohne den Satz besser wirkte, das ein selbständiges Kunstwerk ist oder zu sein erstrebt. Und da ist neben den alten Meistern Deutschlands und Italiens ihm sein Landsmann William Blake der Erwecker der Illustrationskunst: Jener phantastische Dichter, der seine Bücher selbst schrieb, zeichnete und druckte und zwar all dies alsbald mit Hilfe einer Platte, so dass die volle Einheit der Form und des Inhalts gewahrt ist, Zeichnung und Handschrift in voller Uebereinstimmung, in gleich starker Individualität hervortreten. Dieser Blake war ja freilich das, was man einen verrückten Kerl nennt in ausgeprägtestem Maasse. Er hatte Traumphantasien, die dicht an ächte Hallucination reichten. Aber in ihm steckte eine gewaltige Kraft freien Denkens. Es ist ja eine der Eigenthümlichkeiten der Kunst, dass man mit ganz normalem Denken in ihr nicht sehr weit vorwärts kommt und dass in ihr gelegentlich Leute auftreten müssen, die auf den ersten Blick dem «Besonnenen» das Gegentheil seiner wohlgepflegten Tugend zu haben scheinen.



Dazu kam für Crane, wie er selbst in seinem Buch erzählt, noch ein weiterer Anstoss zum Abfall von der älteren, auf Irrwege gerathenen Illustrationskunst. Als seinen Lehrer rühmt er William James Linton, von dem er als Lehrling durch drei Jahre hindurch weniger den Holzschnitt als die Kunst lernte, auf den Stock zu zeichnen; er rühmt an ihm den unterrichteten Mann ebenso, wie den erfahrenen Künstler. Er ist der Herausgeber des 1889 erschienenen Werkes «The Masters of Wood Engraving», in welchem er sich als solcher in umfassender Weise zu erkennen gibt.



Walter Crane. Flora

Linton gehört als Holzschneider der Schule an, die auf Bewick zurückgeht, den Illustrator naturwissenschaftlicher Bücher, einen für die Geschichte der englischen Thiermalerei sehr beachtenswerthen Mann. Die Technik des Holzschnittes hatte durch die Künstler dieser Schule eine ausserordentliche Förderung erfahren. Der Schnitt war weich, tonreich, in den Uebergängen flüssig geworden. Vielleicht ist kein Name in England bekannter für diese Art der Stichkunst, wie jener des Birket Foster, der ein Landschafter von feiner Hand war. Ich habe vor mir eine englische Besprechung seiner Werke vom Jahre 1870, in welcher die «Eleganz seiner Komposition» das «realpoetische Gefühl», die «delikate und graziöse Manier», die Kunst gerühmt wird, dass seine Bilder der «scenic art,» also der Kunst des Theaters, gleichen. Aber so schlimm, wie dieser Kritiker des Art Journal ihn in seinem täppischen Lob macht, ist er wahrlich nicht. Es steckt etwas Sentimentales in ihr, wie in den meisten englischen Landschaftern jener Zeit, sie sind etwas «geduftet» wie man heute in den Werkstätten sagt, aber er bringt Holzschnitte zu Stande, die wohl verdienen, eingerahmt das Wohnzimmer des Kunstfreundes zu schmücken und er bereitet den Aufschwung des mit verbesserten Werkzeugen arbeitenden Feinschnittes vor, der dann in Amerika seine Vollendung erhielt.

Aber gerade das, was diese Schule erstrebte, nämlich die Erhebung des Holzschnittes zum Werth der selbständigen bildmässigen oder doch dem Kupferstich angemessenen Leistung, das war es, was Crane nicht wollte: Er erzählt selbst, wie ihm ein Offizier der britischen Seemacht ein paar japanische Bücher von der Reise mitgebracht habe und wie ihn diese gefangen genommen hätten: Die Kraft der Umrisslinie, die einfachen Farben und das kräftige Schwarz, vor Allem aber die Uebereinstimmung von Bild und Text an diesen Büchern wies ihm den Weg.

Bin ich recht unterrichtet, so liess Crane eine seiner ersten Arbeiten 1863 erscheinen, nämlich die Illustrationen zu John R. Wise's Buch: The New Forest (London, Smith, Elder & Cp.) in demselben Jahr, in dem Foster's berühmt gewordene Pictures of English Landscape (London, Routledge, Warne & Routledge) erschienen. Ich habe leider das Wise'sche Buch in Deutschland nicht auftreiben können. Aber wahrscheinlich gibt es einen guten Anhalt dafür, wie Crane's Kunst vor der Kenntniss Japans aussah.

Crane ist in Liverpool 1845 geboren. Schon sein Vater war Maler, namentlich beliebt als Portraitist von Frauen und Kindern. Ich erinnere mich nicht, in öffentlichen Sammlungen Englands Werke seiner Hand gesehen zu haben. Doch nahm er im Kunstleben von Liverpool eine gewisse Stellung ein, ehe er aus Gesundheitsrücksichten 1857 nach London zog, wo er schon 1859 starb; Liverpool ist keine Heimstätte der Kunst, oder war es damals wenigstens noch nicht. Alte Denkmäler fehlen dort fast ganz. Erst im 18. Jahrhundert ist die Stadt zur Bedeutung gekommen. Es war nicht viel an Schönem dort öffentlich zu sehen. Auch noch heute weckt dem Kontinentalen das Stadtbild öfter Kopfschütteln als Bewunderung. Die Stadthalle in schwerem klassischen Stil von 1795, nicht weit davon eine jener Nelsonsäulen nach Vorbild der römischen Titussäule, an denen England reich ist. Als Crane Liverpool verliess, baute man eben S. George's Hall, einen Riesensaal von nicht minder schwerfälligem Klassizismus, mit 15 Meter hohen Säulen. Nur für die Kirchen wagte sich die nationale Gothik, auch hier noch in schematischen Formen, hervor. Jetzt ist freilich Vieles dort anders geworden.



Walter Crane pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Amor vincit omnia



Walter Crane pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Der Triumph des Frühlings

In London war 1857 der erste Ansturm der Reformer des Kunstlebens zurückgeschlagen. Ich schilderte die damals herrschenden Verhältnisse bereits in meinem Aufsatz über Edward Burne Jones (Jahrgang VI dieser Zeitschrift, Seite 31). Was dort in der Akademie, in öffentlichen Ausstellungen zu sehen war, zeigte wenig Einfluss der präraffaelitischen Bewegung. Die alte Kunst hielt das Scepter in fester Hand, und sie war durch die Wucht ihrer Erfolge dazu völlig berechtigt.

Zweierlei Dinge wirkten auf Crane während seiner Lehrzeit bei Linton (1859—1862) ein: Die Aesthetik John Ruskins in ihrer sprungweisen, pathetischen Denkweise, in ihrem stürmischen



Walter Crane. Studie zu dem Bilde: Sonnenaufgang

Anruf der Wahrheit; und die Zeichnung der Künstler, nach welchen er bei seinem Lehrherrn in Holz zu schneiden hatte. Es waren grosse Namen darunter: Frederic Walker zuerst, der, wie Tom Taylor, der Herausgeber der Zeitschrift «Once a Week», erzählt, im November 1859 als ein schüchterner, furchtsamer, linkischer Bittsteller um Beschäftigung als Zeichner auf Holz bei ihm erschien, der selbst bei dem tüchtigen Holzschneider Whymper seine Lehre durchgemacht hatte und nun von Schritt zu Schritt seinen Weg vorwärts machte zu einem Maler ersten Ranges, bis ihn nur allzufrüh (1875) der Tod erreichte. In seinen Illustrationen, wie namentlich in seinen Bildern ist Walker ein grosser Stilist. Seine Art, die englische Menschengestalt zu idealisiren, hat zweifellos auf die ganze Nation,

so auch auf Crane, ihren Einfluss behalten. Ein wahrhaft bedeutender Mensch, voll tiefer Stimmung, voll grosser Linie, voll Reichthum und Schlichtheit des Tones; kein Stürmer, kein Dränger, einer der aus sich selbst reif und abgeklärt wird. Ich glaube, dass die Stunde noch kommt, in der man Walker's Namen höher stellen wird, als es die Jüngsten thun.

War Walker ein Genosse auf dem gleichen Wege, so hat E. J. Poynter Crane rasch im öffentlichen Leben überflügelt: Er sagt von dessen Zeichnungen, sie seien in den archäologischen Einzelheiten und in der Sicherheit der Linie die bemerkenswerthesten gewesen in der Sammlung für die Dalziel'sche Bibelgalerie, welche 1865—1870 als das Werk der jungen englischen Künstlerschaft erschien. Poynter ist gewiss einer von den Künstlern, der einen sehr wesentlichen Antheil an der Ausgestaltung der modernen englischen Kunst hat: Auf sein Haupt häuften sich ja auch in jüngster Zeit deren Ehren. Er kam damals, als Crane nach seinen Zeichnungen schnitt, eben aus Paris, aus Gleyre's Atelier zurück, wo er mit dem grossen Zeichner Dumaurier und mit Whistler gemeinsam gearbeitet hatte. Er ist zu erwähnen als einer der Theoretiker der Kunst, als Nachfolger Redgraves in der Leitung des Southkensington-Schule, als Schöpfer des sehr bemerkenswerthen Schmuckes in gemaltem Thon im Speisezimmer des Southkensington-Museums, als einer der glänzendsten Meister für Innendekoration: Also ein Stilist, und zwar ein solcher von architektonischem Können und kühler Berechnung. Er stellt innerhalb der jungen Schule das akademische Gewissen dar! Er hatte in Paris die nackte Figur malen gelernt und wies die in diesem Fall so leicht durch Schämigkeit beschränkten englischen Künstler auf ein Gebiet, dem die älteren Präraffaeliten gern aus dem Weg gingen. Fast Alle haben an ihm gelernt: Aber Poynter ist keine sinnliche Natur, er ist ein unterrichteter Künstler, der weiss, dass mit dem Nackten eine Malerschule steht und fällt, und er ist früh berufen worden, die englischen Kunstschulen zu leiten. Er brachte ihnen die fleissige Benutzung des Aktsaales. Mein verehrter Lehrer, der Aesthetiker Fr. Vischer, war der Ansicht, man solle in der Kunst das Nackte, die Sinnlichkeit, dulden, ja es sei künstlerisch nothwendig, solange, wie er sich ausdrückte, es nicht auf Erregung des Nerves ausgehe. Ich wüsste kaum einen Künstler, der nach Vischer vom Vorwurfe verwerflicher Sinnlichkeit freier zu sprechen wäre. Seine nackten Frauen sind schön und in Nacktheit keusch bis zur Geschlechtslosigkeit: Crane folgt ihm oft in dieser entsinnten Schönheitsliebe.

Werthvoller für Crane war Rossettis und der Präraffaeliten Mitwirkung am Illustrationswesen, wie sie an Tennyson's Gedichte in der Moxon'schen Auflage von 1857 sich äussert. Hier trat Crane eine Kunst entgegen, die an sich selbst dekorativ wirkt, wie jene der Buchmaler des Mittelalters, hier



Walter Crane. Studien für das Bild: Des Jahres Ende



Walter Crane. Studien für das Bild: Des Jahres Ende

freut ihn seines Meisters Linton Stich besonders, weil dieser die Zeichnung selbst wiedergiebt, die Flüchtigkeiten und Zufälligkeiten, ohne jene Korrektheit der Maschine, die den Geist ertödtet.

Aber auch für Crane, wie für so viele in England, waren Burne Jones und William Morris erst die Bringer der neuen Kunst. Es ist für den Berichterstatter schwer, die Sachlage klar zu werden, wenn er bei Nennung solcher Namen nicht erwarten darf, im Kopf der Leser ein fertiges Bild des Schaffens und Wirkens des Besprochenen vorzufinden; hinsichtlich Burne Jones darf ich wohl nochmals auf meinen Aufsatz hinweisen, hinsichtlich Morris muss ich aber hier ein paar Angaben machen.

Morris ist der praktische Verwirklicher der dekorativen Absichten der Schule. In Kelmscott House vereinte er allerhand Werkstätten, für sich, als Privatmann anregend thätig, wie es einst für den Staat die Fürsten gewesen waren. Gobelins weben, bunte Fenster malen, Bücher drucken — all das betrieb er mit den feinen Organen des Künstlers und dem weiten Blick eines tüchtigen Geschäftsmannes. Ein unwiderstehlicher Schaffensdrang trieb ihn vorwärts, um die romantisch erregte Phantasie zu künstlerischen und kunstgewerblichen Anstrengungen umzumünzen. Er lebte und webte in einer mittelalterlichen Welt, als Dichter, als Zeichner in seinen Einrichtungen. Und dabei war er voll moderner Gedanken, Sozialist aus Mitleid zu seinen darbenden Mitmenschen, ein Volksredner, der mit der Polizei öfter in Berührung kam und dabei ein vornehmer Mann, dessen ganzes Schaffen auf die höchste, die künstlerische Verfeinerung des Luxus ausging. Gemeinsam mit Burne Jones und dem

Architekten Philipp Webb pflegte er den Geist des Präraffaelitismus, den des weltabgewandten Lebens in der Tiefe des Gedanken — er der Mann, der in Merton Abbey eine Fabrik ohne rauchenden Schornstein schuf, dessen Ehrgeiz es war, dass diese auf die Neuerungen des Betriebs, auf Dampfkraft und Elektrizität verzichte, um dem Werth der Handarbeit eine sachliche Huldigung darzubringen.

Vieles von Morris' Wesen ist auf Crane übergegangen.



Walter Crane. Studie. Valle dei Molini, Amalfi

Gemeinsam haben sie die Liebe zum Buch, die Bibliophilie. Man verzeihe mir, wenn ich wieder mit Meyer's Konversations-Lexikon von 1874 komme. Dort heisst es: Bibliophilie siehe Bibliomanie; und bei diesem Stichwort: Die Sucht Bücher zu sammeln: Und nun wird erklärt, dass es Leute gebe, die Bücher sammeln, nicht um ihres Inhalts wegen, sondern um der Nebendinge willen, des Druckes, der Abbildungen, der Einbände, und dass diese hauptsächlich in England zuhause seien. Man sieht dem Artikel an, dass sein Verfasser sich über den spleenigen Britten erhaben fühlte, von dem hie und da wohl die Zeitungen erzählten, er habe nicht Ruhe gelassen, bis man ihm die und jene alte Scharteke überlassen habe, ja er habe einen lächerlich hohen Preis für sie gezahlt. Heute würden unsere Sammler und Museen vielleicht das zehnfache zurückzahlen, käme dadurch das Buch wieder: Vielleicht sind wir nur suggerirt vom Spleen; vielleicht aber war der Engländer gar nicht so verrückt, und sind wir erst durch ihn gescheidter gemacht.

Solche Bücher kannte man eben in England. Unsere schönen alten Bibeldrucke, die uns nur «Raritäten» zu sein schienen, sie wurden drüben zum Lehrmittel neuen Schaffens! Crane's erwähntes Buch lehrt uns deutlich, dass er bei den «Bibliomanen» in die Schule ging.

Im Jahre 1891 veranstaltete er eine Ausstellung seiner Arbeiten in «The Fine Art Society» in New Boadstreet zu London. Es war ein Zusammenfassen seiner Erfolge und er selbst gab im Kataloge einen Ueberblick über diese. Er erzählt, wie er 1865 begann, gemeinsam mit dem Stecher und Steindrucker Edmund Evans, sein erstes



Walter Crane. Grande Marina, Amalfi



Walter Crane pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Europa.

Original im Besitz des Herrn Commerzienrath E. Seeger in Berlin



Walter Crane pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Der Wettlauf der Stunden

Original im Besitz des Herrn Commerzienrath E. Seeger in Berlin



Walter Crane pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Ormuzd und Ahriman



Walter Crane. Bacchantin

Buch «The Fairy Ship» herauszugeben, dem dann «The Sorg of Sixpence» (1865—1866) folgte. Es war nur in drei Farben gedruckt: Schwarz, roth und blau. Man warf diesen Büchern damals noch vor, sie seien nicht kräftig genug im Ton, man fand nicht die protzigen Farben wieder, die in den üblichen Kinderbüchern heimisch waren.

Japanisches sollte sich in ihnen mit der farbigen Kunst der mittelalterlichen Miniaturmaler und mit dem klassischen Empfinden Jung-Englands mischen. Jetzt nennt Crane die Bilder selbst als zu frei im Ton und zu barbarisch für jene, die durch Caldecott und Greenaway in allen Verfeinerungen der Kunstart eingeführt seien. Gewiss ist aber, dass dadurch der Weg gewiesen wurde für eine neue Aufgabe des Farbendruckes, dass die moderne Plakatkunst hier ihre ersten Anregungen zu suchen hat. Rasch folgten noch mehr Bilderbücher: «Bluebeard» (1873—1874), «Jack and the Beanstalk» (1874—1875), die Shilling Picture Books (seit 1875), »Aladdin«, «Goody Thwo Shoes», Beauty and the Beast», «The Frog Prince», «The Yellow Dwarf», «The Hind in the Wood», «Princess Belle Etoile», «Alphabet of Old Friends».

Das ist die lange Reihe der hauptsächlichen Arbeiten. Sie unterscheiden sich stark von jenen Caldecott's! Bei diesem grossen Humoristen ist das Bezeichnende die Hast des Stiftes, der in kurzen geistreichen Strichen Leben, Bewegung, Charakter zu geben weiss. Bei Crane ist alles Linie, Stil, Ueberlegung, fleissiges Studium. Man möchte glauben, dass Crane sehr eingehend die griechischen Vasenbilder nachgezeichnet habe. Seine in erster Linie auf Umriss komponirten Gestalten klingen vielfach an diese an. Sie scheinen zu gross für die Bildfläche, sie müssen sich beugen, um in ihr stehen zu können. Crane kommt es auf deutliches Erzählen des Vorganges mit allen seinen Nebenumständen an, wie es so die Kinder lieben. Crane ist nicht eigentlich witzig, wie es Caldecott in so hohem Grade ist, er ist nicht eigentlich lebendig und belebend, er hat etwas Lehrhaftes, Doktrinäres in seiner Kunst und in Allem, was er schafft, eine deutliche Absicht.

Wenn er selbst seine älteren Arbeiten «barbarisch» nennt, so thut man ihm wohl nicht weh, indem man das Wort aufnimmt. Es ist trotz aller klassischen Linienführung, trotz der geraden Nasen, kurzen Oberlippen und rundem Kinn ein nordisches Geschlecht, das er zeichnet. Leute von sehr langen, vollen Gliedern: Kein Mensch wird darüber in Zweifel sein, dass es Engländer sind, die er zeichnet. In einem internationalen Seebade wurde einmal im Freundeskreise die Frage aufgeworfen, ob man die in den Wellen Herumpatschenden ihrem Volksthum nach zu unterscheiden vermöge. Das Ergebniss waren ungezählte Irrthümer. Wir erkennen die Völker mehr an ihren Kleidern oder doch an der Art, sie zu tragen, wie am Körperbau. Bei Crane's Gestalten ist es aber gerade dieser, der entscheidet, da die Kleidung meist eine ideale ist. Es giebt also eine gewisse Schlankheit der Form, eine vor weit ausgreifenden Bewegungen sich scheuende Biegsamkeit der Körper, eine gewisse Schämigkeit in der Haltung, einen Zug um den grosslinig geschwungenen Mund, der Jedem mit Volkwesen Vertrauten das englische Wesen erkennen lässt, nicht weil er dem Engländer überhaupt eigen, sondern weil er das Ideal seiner Art darstellt.



Die «barbarische» Seite der Bilderbücher liegt in der Farbengebung und in dem verhältnissmässig geringen Reichthum des Ausdrucks in der Zeichnung. Die stilistische Form herrscht so vor, dass die Gestalten im Grunde alle wie aus einer Familie stammend erscheinen. Nach dieser Richtung bedurfte Crane sichtlich noch der Vertiefung und zwar dürften hier für ihn die ersten 70er Jahre von höchster Bedeutung gewesen sein, in welchen er erst in den vollen Umfang seiner Thätigkeit trat. Er war zwei Winter in Italien gewesen und hatte sich hier mit den Formen der Antike in höherem Maasse erfüllt. Unter den diesen Aufsatz schmückenden Bildern sind eine Reihe von damals und später in Rom gefertigten Studien. Jeder hat das Recht, sich in der Welt sein Theil zu suchen, um es zu lieben, um es bildlich darzustellen. In Italien sind tausende von Künstlern gewesen und ist Stoff für tausende mehr. Man kann also wohl die Ziele des Einzelnen an dem erkennen, was er in Italien findet: Jedenfalls war es in der Landschaft nicht das, was die Malerei der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts begeisterte. Da ist wohl der Ausblick auf St. Peter in Rom: Aber man braucht sich nur die Kuppel wegzudenken, um aus dem klassischen Land in ein rein Crane'sches, aus der Campagne in die Hügel von Kent zu kommen: Blühende Bäume, Weingärten, eine gesunde Freude an der Fruchtbarkeit, am Schaffen der Natur: Crane sieht die Blümlein auf den Wiesen des Forums und ihm ist die kahle Rückseite einer Mauer bei S. Francesco in Rom des Darstellens werth, wenn darin ein Orangenbaum volle Früchte bietet. Er liebt eine klassische Welt, aber eine solche, in der man sichs



Walter Crane. Der Morgen

wohl sein lassen kann, er verliert sich nicht in das zeitlich Fremde, sondern sucht es in sich zu eigenem Behagen aufzunehmen.

Das Jahr 1875 brachte als Ergebnisse seiner Reisen zwei Bilderbücher «Mrs. Mundi at home» und «Amor vincit omnia». Das eine eine allegorische politische Satire, nur in Umrisszeichnung: Ich muss gestehen, dass ich ihr nicht allzuviel Reiz abzugewinnen weiss: Das andere die Darstellung einer Stadt der Amazonen, welche General Cupido mit seinen Truppen belagert; ein Werk voller Erinnerungen an Italien. Aus ihm heraus entwickelte sich auch Crane's erstes grosses Bild «Amor vincit omnia», welches mit fast allem Eigenartigen, was die englische Kunst hervorgebracht hat, das Schicksal theilte, von der Ausstellung der Londoner Akademie zurückgewiesen zu werden.

Es ist sehr merkwürdig dieses erste Bild des Künstlers, der bisher für Kinder gearbeitet hatte, das heisst doch mit der Absicht lächelnd den noch Armen im Geist und doch so Reichen in der Phantasie die für sie erdichteten Geschichtlein zu erklären. Er bleibt auch im Bilde im Kinderton, im Märchenlande. Wie die Dinge sich reliefartig abspielen, wie die Landschaft hinten, italienischer Erinnerungen voll, belebt ist von allerhand Vorgängen, wie jede einzelne Gestalt hingestellt ist, so dass man sie völlig begreife, das zeigt, dass das Kinderthum in Crane nicht eine Spielerei sei, dass es tief in ihm steckt. Ist die Geschichte, die dargestellt wird, auch aus allerlei nur dem Denkenden verständlichen Beziehungen zusammengesetzt, so ist das Ganze doch ein echtes Kinderbild: Man prüfe es neben vielen unter den so selten geschickt gewählten Bilderbüchern für die Kleinen auf Deutlichkeit der Anschauung: Der schöne Schimmelreiter, die Blasenden, die Jungfrau mit den Schlüsseln, der besiegt knieende Sieger!



Walter Crane. Studie für das Bild: Die vier Jahreszeiten

Und weiter schuf Crane in diesem Jahre 1875 den ersten Entwurf für eine Tapete, begann für ihn also das Eingreifen in das Kunstgewerbe. Mit einem Schlage nahm Crane Besitz von dem ganzen Schaffensgebiet, welches er in der Folge zu beherrschen lernte.

Im Jahre 1877 erschien dann die englische «Secession» siegreich auf dem Plane: Sir Lindsay schuf der nach öffentlicher Anerkennung ringenden jungen Künstlerschaft einen Ausstellungsraum und



Walter Crane pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

La belle dame sans merci

Original im Besitz des Herrn Commerzienrath E. Seeger in Berlin



Walter Crane pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Brücke des Lebens

Original im Besitz des Herrn Commerzienrath E. Seeger in Berlin



Walter Crane. Der Constantin-Bogen, Rom

eine Organisation in der Grosvenor Gallery und rückte hiemit neben Burne Jones auch Walter Crane in den Vordergrund des öffentlichen Interesses.

Zunächst einige weitere Werke über Crane als Maler. Er äusserte sich selbst über seine Absichten und Ansichten in einem in den 80er Jahren geschriebenen Aufsatze. Er findet die Aufgaben der Malerei neu gestellt: Früher mehr dekorativ, habe sie jetzt den Zweck, die Natur in ihren wunderbaren Naturerscheinungen, ihrer Pflanzen- und Farbenpracht zu schildern oder geschichtliche Ereignisse und Vorgänge im Volksleben, oder auch die Verkörperung romantischer, poetischer Gedanken und vieles Anderes noch wiederzugeben. Aber das liesse sich Alles ebensogut verwerthen und künstlerisch zum Ausdruck bringen in einem dekorativen Werke. Der Fehler liege in unserer Art Staffeleibilder zu malen, die nicht nothwendiger Weise in Verbindung mit irgend einem anderen Gegenstand gedacht seien, den Maler also auch nicht zwängen, die Umgebung seines Werkes in Betracht zu ziehen. Für den modernen Maler hat somit nichts von dem, was ausserhalb der Leinwand liegt, Bezug zu seinem Kunstwerk. Die Unsitte der grossen Ausstellungen und Bildergallerien lehrt ihn, dass es zwecklos sei, sich mit jenseits des Rahmen Liegenden zu beschäftigen.

Zudem bringe das moderne Verlangen nach genauer bildlicher Wiedergabe des Gesehenen den Künstler noch weiter ab von der architektonischen, dekorativen und konstruktiven Art früherer Maler und Handwerker, die ihre Werke mit deren Umgebung in Einklang zu bringen hatten, meistens

in einen gegebenen Raum hineinkomponiren mussten und dem verschiedenartigen Material Rechnung zu tragen genöthigt waren.

Crane spricht diesen realistischen Bildern den Werth ab und fordert statt den in ihnen herrschenden Wahlspruch der Wahrheit, den der Schönheit. Doch braucht diese nicht ihrem Wesen nach der Wahrheit zu widersprechen. Jedenfalls sei für die Dekoration Schönheit die Grundbedingung, deren eigentliches Wesen, mit dessen Verläugnung sie zu sein aufhöre. Die Schönheit sei hier nur bedingt durch die Umgebung. So dürfe ein Freskenbild an der Wand nicht die Empfindung hervorrufen, als ob ein Loch in dem Gemäuer wäre, durch das man zufällig das oder jenes zu sehen bekäme, die Verzierung einer Vase solle sich der konvexen Form jener anpassen, diese noch mehr zum Ausdruck bringen, nicht aber ihr widersprechen. So solle ferner beim Ausschmücken einer Wand oder Thürfüllung das verwendete Motiv sich breit ausdehnend, diese wirklich organisch bedecken — es soll ornamental wirken, da das der einzige Zweck eines Ornamentes sein könne. Crane giebt hiebei vielerlei zu bedenken: Entspricht das Muster dem Ort, an dem es angebracht und dem Material, auf dem es gearbeitet ist? stehen die Formen im Einklang mit der Umgebung und sind sie an sich harmonisch? sind die Farben gut gewählt? zeugt das Werk von Reichthum der Erfindung und Schönheitssinn? sprechen sich in demselben Gedanken und poetisches Gefühl aus? Sind diese Fragen mit Glück beantwortet, so hat der Künstler den an ihn zu stellenden Anforderungen genügt und eine dekorative Malerei geschaffen, welche durchaus keine untergeordnete Kunstleistung sei.

Freilich passe sie nicht auf Ausstellungen, die so wie so nur ein Nothbehelf seien, um die Werke an die Oeffentlichkeit zu bringen. Wirklich beurtheilen könne man ein echtes Kunstwerk nur in der Umgebung, für die es geschaffen wurde. Man müsse daher sich von den Einflüsterungen der Bildermacher frei halten, wolle man zu einer echt dekorativen Kunst kommen. Sie sollen nicht Licht- und Luftwirkungen, mithin den Eindruck grosser räumlicher Tiefe hervorbringen, sondern den Eindruck des Flächenhaften geradezu erstreben, wie ihn Fresko und Tempera geben. Beide Arbeitsarten fördern schnelles Malen und sofortige Vollendung der Arbeit. Aehnlich sei das Malen mit Oelfarben, die durch Terpentin oder Benzin gebunden, auf nicht zu glattem Gyps aufgetragen werden.

Gegen diese Anschauung, wenn sie zur Gemeingültigkeit erhoben werden sollten, liesse sich gewiss Vielerlei sagen. Ich habe immer gefunden, dass die Aesthetik, welche die Künstler treiben im Grunde nichts ist als Erklärung ihrer schöpferischen Eigenart. So auch hier. Nicht weil ich glaube, dass Crane unbedingt recht habe, sondern weil er für sich und seine Begabung das Rechte fand, sind



Walter Crane. Villa Ludovisi



Walter Crane. Lohengrin

seine Erklärungen für uns von hohem Werth. Sie sind Erläuterungen zu seinen Bildern. Diese stehen daher auch in sehr entschiedenem theoretischen Gegensatz zu der Kunst, mit welcher der Präraffaelismus als eine ausgesprochen realistische Schule anfing. Der dort eingeschlagene Weg ist, wie so oft, der gleiche wie in andern Kunstschulen. Der Realismus ist die Vorstufe, die zum neuen Idealismus führt und dieser, als die Blume des Realismus trägt für Spätere die Frucht der Vorbildlichkeit. Aber mit der Vollendung der Frucht verfällt die ganze Pflanze. Es bedarf nun wieder eines neuen Realismus, eines neuen Frühlings, um aus allerlei alten Keimen Lebenskräftiges zu entwickeln.

Folgen wir der Reihe von Crane's Bildern, soweit diese hier zur Darstellung gebracht werden kann.



Walter Crane. Freiheit

Der «Raub der Europa» wurde 1881 theilweise in Italien gemalt, in England vollendet. Gemalt auf rauhem Gipsgrund sucht es mit Entschiedenheit im Ton der italienischen Fresken sich zu halten. Italienisch sind auch die Motive des Hintergrunds, die vollere, muskelreichere Behandlung des nackten weiblichen Körpers.

Die «Brücke des Lebens» dankt auch dem Aufenthalt in Rom ihre Entstehung, wurde jedoch erst 1884 vollendet. Die Allegorie ist klar und sachlich durchgeführt. Unter der zerbrechlichen Brücke das Boot des Lebens und des Todes: Aus einem landet das junge Leben, ersteigt, geleitet von den Eltern die Stufen, wird von den Alten belehrt, schreitet spielend und liebend empor bis zum Höhepunkt, wo die Tromete der Ehre erklingt, die Weltlust sich anhängt, die Schönheit den Becher füllt und die Hingabe sich an den reifen Mann schmiegt. Glück und Ruhm locken den Verweilenden weiter, er packt sich die Lasten



Walter Crane pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Englands Emblem

Original im Besitze des Herrn Baron T. Th. Heinzel von Hohenfels



Walter Crane. Skizze zu dem Gemälde: Das Nahen des Frühlings

der unduldsamen Welt auf, Loth's Weib wendet sich sorgend zurück, bis das Alter, das schon zum Nachen des Todes hinabschaut, selbst Stütze an der Jugend suchen muss. Nur die Hoffnung hält noch ihr Lämpchen empor, obgleich der Weg schon die Stufen hinabführt — bis der Todte im Nachen liegt und Atropos den Faden zerschneidet, den ihre Schwester Clotho bei der Landung des Kindleins knüpfte und die über der Jugend thronende Schwester Lachesis fortspann.

Es ist ein merkwürdiges Bild! Nicht der Gedanke ist's, der mich packt. Der hat etwas Ausgeklügeltes, Gelehrtenhaftes. Nicht die Komposition, die nicht immer frei ist, und die auch ihrerseits zeigt, dass Crane es sich nicht leicht werden liess, nicht das ausserordentlich vertiefte Naturstudium. Die Umrisslinie herrscht in alter Gewalt im Bilde, aber der Umriss ist unendlich viel reicher geworden und die Fläche innerhalb seiner Grenzen hat Bewegung, Fluss, Körperhaftigkeit gewonnen. Das Merkwürdigste scheint mir die stilistische Kraft, die hier zuerst Crane auch im Geschichtsbild ganz er selbst sein lässt, und zwar um so stärker, als er selbst dieses Bild als Frucht des Auflebens des Einflusses der Antike und der Renaissance in Zeichnung und Auffassung kennzeichnet, und er in ihm trotzdem so erstaunlich englisch bleibt.

Wie Goethe in Italien die Hexenscene seines Faust schrieb, wie ihn inmitten der klassischen Welt die schwankenden Gestalten der Romantik nahten, so ist dem Engländer Rom mit Keat's Name und Dichtungen auf's Engste verknüpft. Crane fand in seinem Bilde «La belle Dame sans Merci» (1889), die Keat nachgedichtet wurde, den Ausdruck für diese Welt. Das Bild ist sehr farbig, fast bunt. Wie Holman Hunt sieht Crane jede Einzelheit der Natur mit scharfem Auge. Die Blumen auf der Wiese, die mit botanischer Genauigkeit gemalt sind, wie den Schmuck an der schönen Frau, dem gepanzerten Ritter, am Sattelzeug des Pferdes. In diesem Sinn fühlt er sich als Realist. Er ist es auch schon mehr als früher hinsichtlich der Luft- und Lichtwirkungen. Der aufziehende Mond beherrscht die Landschaft. Trotzdem ist das Bild durchaus dekorativ empfunden, obgleich es dem widerspricht, was wir mit diesem Namen bezeichnen: nämlich flott und breit gemalt, skizzenhaft nur auf Massenwirkung berechnet.

Derselben Zeit gehören eine Reihe von Darstellungen einzelner Frauengestalten an. Die Vorstudien für diese Arbeiten müssen den Künstler sein ganzes Leben hindurch begleitet haben. Man sehe die Reihe sorgfältiger Gewandstudien durch, in welchen zunächst noch das Bildnissmässige stärker sich äussert, als in den ausgeführten Arbeiten. Sie sind selten mehr als grau in grau, meist in mit Weiss gehöhter Zeichnung dargestellt, Zeugnisse dafür, dass Crane plastisch sieht und dass ihm das Malen ein Uebersetzen der Form in Farbe ist. Nicht ohne Grund rühmt er die alten deutschen Holzschneider und ihr «Clairobscur», das Zeichnen mit Weiss auf schwarzem Grund, da er es selbst bei seinen Entwürfen anzuwenden liebt. Es scheint diese Kunstart durch bei Bildern wie die «Quelle», «Flora» und anderen, die im Ton kaum über das Fresko hinaus gehen, in der Behandlung durchaus als «Paneel», als eine gemalte Füllung, wirken. Als Dekoration muss man auch seine «Schwanenjungfrauen» (1894) auffassen, die lieblichen Mädchen, die sich nach dem Bade in ihr Schwanengewand werfen, um sich in die Lüfte zu erheben. Ich missverkenne die Schwächen des Bildes nicht. Die Beine der stehenden Jungfrau sind länger als selbst für eine Engländerin gut ist, die Gestalten erscheinen nach Art des japanischen Musterzeichners auf der Fläche vertheilt, so dass die Absichtlichkeit der Anordnung nicht gerade angenehm auffällt, die weitgespannten Flügel sind ein sehr bequemes Mittel, eine gute Raumvertheilung zu erhalten, die einzelnen Gestalten sind sich sehr ähnlich, sie sind sehr keusch, fast Poyeter'isch geschlechtslos. Man möchte Crane das spanische Sprichwort zurufen: Mehr Knoblauch in die Brühe! — wenn es überhaupt gut wäre, über Schwanenjungfrauen zu streiten wenn das Bild mehr sagen wollte, als wie Crane sich diese vorstellt. Gerade das Phantastische deckt die Eigenart des Bildes. Aehnlich an einem der neuesten Werke, dem «Morgen», der 1896 auf der Dresdener Ausstellung zu sehen war. Den eigentlichen Reiz kann die Photographie nicht vollständig wiedergeben, er liegt in dem dämmernden Roth auf duftigem Blau, im malerischen Kampf zwischen Morgenröthe und weichender Nacht. Jenes Geschlecht schlafender Mädchen, welche die kommende Sonne erweckt, steht ausserhalb des Menschenthums, es ist selbst ein Duftgebilde.

Friesartig erscheint das liebliche Bild der «Maienkönigin» in ihrem Zuge auf von Gazellen gezogenen Wagen, ihrem Gefolge von jungem Volke und jungem Vieh. Das was immer wieder an diesen schlichten Bildern anzieht, ist die Kindlichkeit, die Harmlosigkeit der Auffassung. Es steckt etwas Märchenhaftes in dieser Kunst Crane's, etwas Traumseliges, Weltabgewendetes. Wenn man bedenkt, dass derselbe Mann mitten im gewerblichen Leben unserer Zeit steht, als ein Kämpfer für die Werthschätzung der Künstler, wenn man erfährt, dass er gleich Morris seinen politischen Bestrebungen nach Sozialist ist, so wird es einem nicht ganz leicht, sein Schaffen zu verstehen, es sei denn, dass es eine Verneinung unserer an Schönheit verarmten Welt bedeute. Und so kann man sich vorstellen, wie der sozialistische Künstler für Waffenkampf, Ritterwesen, antikes und feudales Herrenthum sich begeistert. Viele seiner romantischen Figurenbilder wirken ja auch in erster Linie dekorativ. Seinen «Pegasus» könnte man der Metope eines dorischen Tempels entlehnt glauben. Im gleichen Sinn die «Schicksalsrolle» 1882, ein Bild, das mir etwas zu geistreich ist, auf dem man lesen muss und zwar lateinisch, zu dem man eine Erklärung braucht, während die Gestalten selbst schweigen. Der Drang nach der Tiefe führt hier Crane nach Art der verflossenen deutschen Kunst ins Litterarische, in das,

was besser geschrieben als gemalt wird. Einen sozialistischen Hintergedanken hat wohl auch das prächtige Bild «Englands Wahrzeichen». Freilich ist es nicht ein solcher, wie etwa Singer oder Liebknecht ihn hervorbringen würden. England als mittelalterlicher St. Georg, als Heiliger, als feudaler Herr rennt auf prächtig ausholendem Schimmel gegen den über Menschenleichen fauchenden Drachen an. Im Hintergrund qualmende Fabriken. Soll St. Georg sie vom Drachen des Kapitalismus befreien? Vielleicht ist es ein Mangel meiner sozialpolitischen Einsicht, dass ich, an deutsche Sozialisten gewöhnt, mir einen «Genossen» nicht als von starkem Vaterlandsgefühl beseelt denken kann, vielleicht ist es aber auch ein Mangel in meinem Kunstverständniss, dass ich mir die Frage nach dem Inhalt oder vielmehr der Nebenbedeutung des Bildes erst im Schreiben vorlege. Bisher sah ich das Bild mit Kinderaugen an und freute mich am starken Pferd, dem gewandten Reiter, an der lustigen Farbe, wie ich — offen gestanden — auch Keat's Romanze von der Belle Dame sans Merci nicht gelesen habe und darum Crane's Bild aus dieser nicht weniger glaube verstehen zu können — als Bild!



Walter Crane. Studie für das Bild: Ein Bote des Frühlings

Der «Wagenlauf der Stunden» (The Chariot's of the Hours) ist Crane's in Deutschland wohl bekanntestes Bild; 1887 gemalt, erschien es 1891 auf der Internationalen Ausstellung in Berlin. Es ist zugleich eines, das die photographische Wiedergabe fast in seiner malerischen Wirkung erreicht, da es mit kräftigeren Lichtwirkungen arbeitet, die Lebhaftigkeit der Bewegung, der Fluss der Fortentwicklung in voller Deutlichkeit zur Schau kommt. Aehnlich «Neptun's Pferde» (1893) die Darstellung der Wogen als ansprengender Rosse.

Bei Würdigung des Malers Crane darf man nie dessen Vielseitigkeit ausser Acht lassen. So seine Leistungen als Musterzeichner: Er hatte erfahren müssen, dass ein pfiffiger Tapetendrucker die Zeichnungen aus seinem Bilderbuch «The Babys Opera» zu einem Muster für seine Waaren benutzt, eine Tapete für Kinderzimmer daraus gefertigt hatte. Das Buch, 1877 erschienen, war eines der grössten Erfolge Crane's gewesen, später gefolgt von dem verwandten «The Babys Bouquet» (1879)

und dem künstlerisch noch höher stehenden «Pan Pipes» (1882) und «Babys Own Aesop» (1886) zeigen deutlich Caldecott's und Greenaway's Einfluss an der farbigen Behandlung. Sie wird schlichter bei wenigen, leichter behandelten Farben, doch reicher in der Wirkung, die Zeichnung klassischer, trotz des modernen Gewandes, die Stilisirung freier von Gewaltsamkeiten. «Floras Feast» (1888) und «Queen Summer» (1891) gehen immer weiter in der freien, eigenartigen duftigen Behandlung, in der Ueberwindung dessen, was Crane selbst das Barbarische an seinen ersten Arbeiten nannte, führen ihn immer mehr in's Wunderland. So ist in Queen Summer das Turnier zwischen Rose und Lilie in einer Fülle der reizvollsten Kompositionen, mit ächtestem Dichterthum dargestellt, voll einer Romantik, die uns Deutsche wunderlich an unsere eigene Zeit der sanften Helden und der duftigen Ritterfräulein mahnt: Zu Floras Feast dichtete er selbst die Reime, zu dem letzten Hauptwerk «Echoes of Hellas» liess er einem anderen, F. G. Warr, die erklärenden Verse beifügen, hier das Griechenthum mit neuenglischem Geist durchwirkend, den Fall von Ilion und Orestes' Irrfahrt. Das ist sehr geistreich, sehr fein empfunden, von ausserordentlicher Schönheit der Linienführung: Dazu in Umdrucken nach des Künstlers eigener Federzeichnung, ächteste unmittelbare Zeugnisse seiner Kunstart. Aehnlich das nur in einem Ton gedruckte «Book of Wedding Days» (1889).

Jener Tapetendrucker hatte zwar wenig Rücksicht, aber gutes Verständniss des Marktes gezeigt, indem er Crane's Zeichnungen sich schlankweg für seine Zwecke aneignete. Bald nahm der Künstler selbst ähnliche Arbeiten auf und zeichnete für Mr. Metford Warner oder dessen Firma Messrs. Jeffrey & Co. eine Reihe höchst merkwürdiger Tapeten. Sie haben alle Namen: «The Margarete» (1875) mit einem Fries aus allegorischen, des alten Chaucers Dichtungen entlehnten Gestalten, «The House that Jack Built», anschliessend im Text, nicht in der zeichnerischen Darstellung an Caldecott's berühmtes Bilderbuch, «Corona Vitae», «The Fairy Garden» und wie sie alle heissen, namentlich aber des Pfauenmuster und solche, die für bestimmte Gebäude, für die arabische Halle des Malers Sir Frederic Leighton, für Mr. Stuart Hodgson geschaffen werden.


Walter Crane. Studie zu dem Bilde: Das Nahen des Frühlings

Der Aesthetiker hat wohl mancherlei gegen diese Tapeten und gerade ihren Reichthum an Gedanken zu sagen: «The House that Built» giebt ein dekorativ dargestelltes Haus wieder, vor dem die in der kleinen Geschichte so bedeutungsvolle Kuh steht; ferner Hahn, Hund, Katze, ein vor gothischer Architektur stehender Mönch, das Milchmädchen und der Held der Geschichte vor ihm knieend, die Hand zum Verlöbniss gereicht. All das sehr stark stilisiert, sehr geschickt ineinander komponirt, aber doch auf einer Wand hundertfach wiederholt, so dass die Vielheit der Darstellung deren



Walter Crane pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Wasserlilie

Original im Besitz des Herrn Commerzienrath E. Seeger in Berlin



Walter Crane. Rom vom Monte Parioli, im Frühjahr

geistigen Werth beeinflussen muss: Es kommen eben hundert von Häusern, Verlobungen, krähenden Hahnen auf eine mit der Tapete beklebte Mauerfläche, es tritt dadurch das Maschinenmässige der Herstellung mit harter Deutlichkeit vor das Auge des Beschauers, es widerspricht das Ganze dem Streben nach Wirkung der künstlerischen Handarbeit, für die Crane so viel Thatkraft und Eifer einsetzte.

Er stellte sich an die Spitze einer Bewegung, die dem zeichnenden Gewerbekünstler öffentliches Ansehen und das Recht verleihen will, dem Werk der Industrie seinen Namen mit auf den Weg in den Handel zu geben. Er schuf Ausstellungen, in welchen nicht der Fabrikant, sondern der Zeichner die Gewerbeerzeugnisse, zu denen er den Gedanken gab, vorführte. Die dekorativen Künstler und Handwerker, schrieb er im Vorwort zur ersten von diesen, haben bisher nur wenig Gelegenheit gehabt, ihre Arbeiten dem grossen Publikum vorzuzeigen, um dessen künstlerisches Urtheil anzurufen, wie es die Maler thun. In einer Zeit, in der Jeder, der die Mittel dazu besitzt, sein Haus künstlerisch auszuschmücken sucht und in der man sich mehr denn je um die Künste kümmert, jedenfalls mehr von ihnen spricht, weiss man von den Schöpfern und Zeichnern der uns umgebenden kunstgewerblichen Gegenstände nichts. Bei der heute üblichen Schaffensweise wird unstreitbar der Werth des Einzelnen, welcher so wichtig bei allen künstlerischen Aeusserungen ist, zu sehr in den Hintergrund gedrückt, der Handel, die Maschinen, die Fabriken haben sich mit rein kaufmännischen Absichten der Leitung bemächtigt, geschickte Handelsleute haben den Markt künstlich heraufgeschraubt, sie haben sich gegenseitig die Erfindung irgend einer eigenartigen Form, die dann für kurze Zeit das modernste und allerneueste war, streitig gemacht.

Diese Sucht nach etwas Anderem, noch nie Dagewesenen, vertritt in unseren Tagen nur zu oft die Stelle von künstlerischem Geschmack und wahrer Liebe zur Kunst. Wenn wir aber unsere Theilnahme nur auf Gemälde und die zeichnenden Künste beschränken, so liegt die Gefahr nahe, dass wir den Sinn für das Entwerfen, für das Formen verlieren, jenen Sinn für das Anpassen des Stoffes zum darzustellenden Gegenstand, das Gefühl für die Verwandtschaft des Stoffes zum Kunstwerk, aus dem heraus die grossen Schöpfungen der Vergangenheit entstanden sind.

Die Grundlage für jede Kunst, sagt Crane, liegt im Handwerk; nur wenn der Handwerker ein wirklich künstlerisches Empfinden besitzt, wenn er durch seinen Geist selbst dem an sich unwichtigsten Gegenstand, dem einfachsten Material ein künstlerisches Gepräge zu geben weiss, das ebenso hoch steht wie die Fähigkeit gute Bilder zu malen, ist die Kunst in einem normalen, gesunden Zustand. Wenn unter den Handwerkern keine Künstler mehr zu finden sind, dann werden sie auch sonst verschwinden und sich in Kaufleute und Fabrikanten verwandeln.

Durch die sogenannten « Arts and Craft Exhibitions » suchte Crane diesem Schaden zu begegnen. Eine Menge von Schwierigkeiten war zu beseitigen. Es war bei der gewerblichen Sachlage in England, wie anderwärts, nicht immer leicht, den wirklichen Schöpfer und Zeichner ausgestellter Objekte herauszufinden, um ihm und seiner Thätigkeit gerecht zu werden. Meist haben eine ganze Reihe Künstler an einem Gegenstand gemeinsam gearbeitet; mehrere grosse leitende Firmen wollten sich nicht der Bedingung fügen, bei jedem Gegenstand anzugeben, wer ihn entworfen und erfunden habe. Unter den Handwerkern fanden sich nur Wenige, die unabhängig und mit persönlichem Selbstbewusstsein für ihre Werke einstanden. Es ist, schreibt Crane weiter, jedenfalls nicht richtig, die Spitze eines Baumes zu begiessen, wenn die Wurzel nach Nahrung verlangt, und selbst ein ungünstiges Ergebniss seiner Untersuchung des künstlerischen Gesundheitszustand schien ihm besser, als gänzliche Ungewissheit.



Walter Crane. Studie für ein Bild: Die vier Jahreszeiten

Mein Freund Peter Jessen, der kundige Direktor der Bibliothek des Berliner Kunstgewerbe-Museums, hat Crane für Deutschland eine neue Bedeutung gegeben, indem er meinem Rathe folgend, ihn aufforderte, einmal eine Serie seiner Arbeiten zur öffentlichen Ausstellung herüberzuschicken. Es kamen deren eine grosse Zahl: Fast alle die Originale für seine Illustrationen, mehrere selbständige Bilder und es fand sich in Ernst Seeger auch ein Kunstfreund, der mehrere von diesen auf deutschem Boden festhielt. Seitdem haben Crane's Gemälde auf deutschen Ausstellungen eine Anerkennung gefunden, die ihnen in England nicht in immer gleichem Maasse zu Theil wurden. Bietet er doch das, wonach auch wir in so vielerlei Ansätzen streben: Eine eigenartige Erscheinung im Kunstleben seines Volkes, die von gewerblicher Grundlage zur hohen Kunst sich aufrichtete, ohne je diese Grundlage zu verleugnen: Ein Künstler mit dekorativem Streben.

Seit jene beiden Berliner Herren mich verliessen, hat englisches Gewerbe einen mächtigen, wohl gar zu mächtigen Einfluss auf unser Schaffen erhalten. Nicht zum mindesten das was Crane erstrebt hat. Er würde wohl der Letzte sein, der uns den Rath gäbe, seinen Bahnen zu folgen. Zum Leiter der Kunstschule in Manchester berufen, wird er uns ein gefährlicher Rivale auf der nächsten Weltausstellung werden, dem wir nicht werden Stand halten können, wenn wir ihn nachahmen. Aber es steckt in ihm so viel Germanisches, so viel dem Deutschen Verwandtes, dass wir sein Schaffen tiefer fassen können, als durch Nachahmung. In dem Selbstbesinnen, in dem Verlassen auf den eigenen Geschmack, in dem Durchdringen der Form mit volksthümlichem Geist liegt das, was an ihm uns allein vorbildlich sein sollte.

Eines der schönsten Blätter, die Crane für den Holzschnitt schuf, ist in Erinnerung an den internationalen Feiertag, den 1. Mai 1891: Voraus auf geflügelten, von Genien gefasstem Ross der



Walter Crane. Die Wahrheit und der Wanderer

Standartenträger, dahinter Arbeiter mit phrygischer Mütze und dem Banner: « Liberty, Equality, Fraternity », hinter schwerem Ochsengespann ein Leiterwagen mit den Aufschriften: « Arbeit ist die Quelle des Wohles », « Wacht Arbeiter über die Einigkeit aller Länder »; neben ihnen ein Reiter mit der Fahne « Oekonomische Freiheit », Singende, Tanzende, Flötende als Begleitung. Zwei Mädchen halten den Globus empor, der die Inschrift trägt: « Die internationale Solidarität der Arbeit », die Männer im Wagen helfen sie mit erhobenen Händen stützen. Ueber dem Blatt die Inschrift: « Der Triumpf der Arbeit ». Ein Blatt voll Kraft, voll Leben, voll Schönheit, unverkennbar gezeichnet mit dem Herzblut des Künstlers.

Seither sind sieben Jahren vergangen. Ich weiss nicht, ob Crane jetzt, nachdem auch unter den Arbeitern gerade im Londoner Kongress von 1896 sich der nationale Zwiespalt so stark äusserte, noch hofft, dass der Kampf von Volk zu Volk, der Kampf der Waffen wie jener nicht minder erbittert, wenn auch auf Ausstellungsbanketten der « friedliche » genannte Kampf des Gewerbes und der Arbeit,

einst werde beseitigt werden können. Ob er noch auf die Gleichheit der Menschen hofft, er, dessen ganzer Werth darin liegt, dass er den Anderen ungleich ist; ob er mit seinen Landsleuten uns Deutschen nicht verzeiht, dass wir den Weltmarkt, ihnen freilich zum Schaden, zu erobern trachten; dass wir das internationale Ringen um das Brod der Fabrikarbeiter aufnehmen, in dem zwar keine Kugel, wohl aber der Hunger nicht minder fruchtbar Wunden schlägt; ob er noch träumt ein System, eine wirthschaftliche Neuordnung, werde alle diese Schäden beseitigen können und wenn es dies könne, die Masse werde diese Ordnung zweckmässig durchführen können.

Ich halte mich an seinen heiligen Georg. Der gepanzerte Wille und der Kampfesmuth des Einzelnen wird den Drachen niederwerfen. Wohl dem Volk, das herzhafte Manneskraft hochhält und es verträgt, dass Einer Herr sei! In friedlichen Schlachten, wie die kriegerischen, siegt nicht der Haufe, sondern der befehlende Wille. Das muss doch wohl einem Manne klar werden, der durch eigene Kraft ein Herr geworden ist in seinem Gebiet, dem die Erkenntniss sich sicher aufdrängt, dass nicht der gemeinsame Wunsch Vieler, sondern die leitende, andere in ihrem Thun bestimmende Kraft weniger Starker den Triumpf der Arbeit herbeiführt.

Mir fehlt ein Bindeglied, um den Gedanken zu begreifen, dass ein so eigenartiger Künstler, wie Crane hoffen kann, das von ihm so heiss umworbene Gebiet, die Kunst, um mich fachmässig auszudrücken, durch planmässig kollektivistische Produktionsweise an Stelle der individualistischen besserer Zukunft zugeführt zu sehen.

Oder schaut hier das Kinderthum des Meisters durch die politische Maske: Verliert er sich so gern in Träume einer schöneren Zukunft als in Träume reicherer Vergangenheit? Und glaubt er so redlich an Träume — hier wie dort? — —



Walter Crane. Skizze vom Charles River, Concord, Mass. U. S. A.



Walter Crane pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

In den Wolken

Original im Besitz des Herrn Commerzienrath E. Seeger in Berlin



Walter Crane pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Pegasus



BENJAMIN VAUTIER †

VON

HEINRICH ROTTENBURG

Die Leser dieser Hefte haben aus anderer Quelle wohl längst den Tod Benjamin Vautier's, des grossen und populären Künstlers, erfahren, der am 25. April d. J. in Düsseldorf von hinnen geschieden ist. Man braucht gar kein wüthender Verächter der Menge zu sein, um zu wissen, wie selten die beiden Epitheta «gross und populär» auf einen Künstler zutreffen; das wahrhaft Grosse in der Kunst ist eben fast nie der breiten Volksmasse mundgerecht zu machen und sie wird es nur dann ganz erfassen und mitempfinden, wenn es so tief im Herzen und im Geiste des Volkes wurzelt, wie bei Benjamin Vautier und den anderen deutschen Genremalern von seinem Range, einem Knaus, einem Defregger, einem Grützner. Benjamin Vautier, der Meister mit dem französischen Namen ist als Künstler urdeutsch; deutsch ist seine Empfindung, sein Stoffgebiet, seine Formengebung und Farbensprache, deutsch sein Gemüth und sein Humor. Es wurde schon manche Feder stumpf geschrieben über Untersuchungen, warum gerade die eigentliche Genremalerei so fast ausschliesslich Erbtheil unseres Volkes ist: bei den Romanen, namentlich Italienern und Spaniern, wird sie zu mehr oder minder virtuosen meist sehr äusserlichen Wiedergabe arrangirter Scenen; bei den Franzosen kennt man sie kaum und unter den unzähligen Pariser Malern sind die berufsmässigen Darsteller genrehafter und anekdotischer Themen schnell gezählt, weil die Pflege des Staffeleibildes dort unter dem Streben nach dekorativer Wirkung sehr vernachlässigt wurde; bei den Engländern hat der hypersensitive Zug ihrer modernen Kunst die gesunde Behaglichkeit sehr beeinträchtigt, welche einer richtigen Genremalerei ihre natürliche Basis gibt; bei den Nordländern ist die möglichst treue Nachbildung

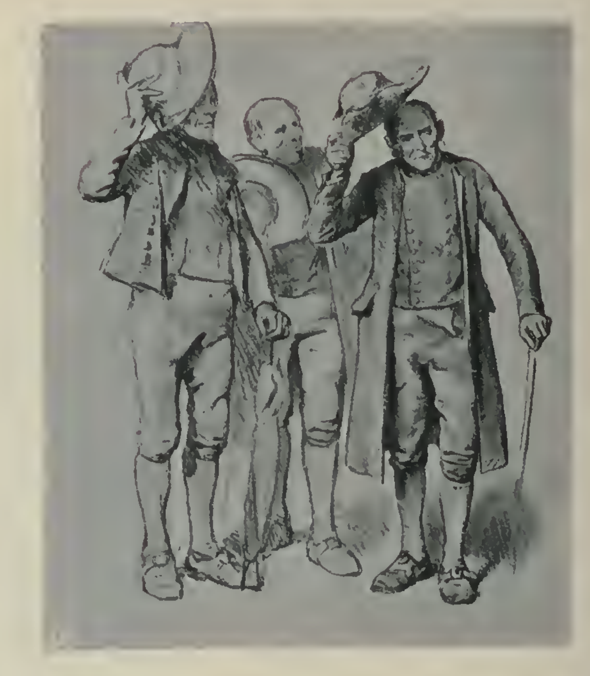


Benjamin Vautier
Originalaufnahme von Franz Hanfstaengl

eines Naturausschnittes zur Parole geworden und jede absichtliche Anordnung und novellistische Erfindung verpönt; und fast nur der Deutsche trifft jenen warmherzigen, gemüthstiefen Erzählerton, zu dessen typischen Meistern wir Benjamin Vautier zählen durften.

Er ist in der Schweiz, in Morges am Genfer See, Kanton Waadt, geboren als der Sohn eines Pfarramtskandidaten und wie Freunde des Künstlers versichern, hat er seltsamer Weise in seinem äussern Wesen, seiner Sprache u. s. w. die Schweizer Art nie abgelegt, so sehr er sich in Kunst und Empfindung unserer nationalen Eigenart anpasste, ja in ihr aufging. Sein Leben ist kein Künstlerroman, der als solcher Sensation machen würde; und doch ist es interessant, gerade weil es in einer Weise verlief, die man für die Entwicklung eines Talentes von seinem Schlag fast typisch nennen dürfte.

Er wird in einem Hause geboren, in dem von Kunst nicht viel die Rede und für sie nicht viel Boden ist, einem strenggläubigen, gottseligen Pastorenhause, wo Güte und milde Menschenfreundlichkeit einen wesentlich breiteren Raum einnehmen als Temperament und Phantasie. Aber von der Mutter her ist doch der Keim zur Sehnsucht nach dem Schönen in seiner Seele. Er hat des Lebens ernstes Fühlen vom Vater, die Frohnatur, die Lust am Fabuliren von der Mutter, wie ein Goethe es von sich sagen konnte. Da ist ein Bruder der Mutter, der nicht ohne Geschick in den schönen Künsten dilettirt und von dessen Schaffen auch wohl die erste Anregung in die Kinderseele fällt. Der Knabe besucht die Schule, macht aber gerade keine glänzenden Fortschritte, zum Schmerze des Vaters, dessen pastoraler Lebensanschauung natürlich die denkbar musterhafteste Schülerlaufbahn als eine erstrebenswerthe Garantie für ein späteres gottgefälliges Dasein erscheint. Dafür schmiert der Jüngling in der Schule und zu Hause Tische und Wände voll mit lustigen Fratzengesichtern, Caricaturen der Lehrer und Kameraden. Wie viele Talente haben so angefangen! Die Mehrzahl gewiss!



Benjamin Vautier. Studienzeichnung

Natürlich soll der Sohn sich für die Laufbahn des Vaters vorbereiten — natürlich taugt, was ein Maler werden will, nicht zum Seelenhirten. Aus dem Pfarramtskandidaten Vater Vautier ist inzwischen ein wohlbestallter Pastor in Noville im Rhonethal geworden, der seinen Sohn Benjamin mit 13 Jahren auf das Gymnasium nach Lausanne schickt. Die «Wohlbestalltheit» dauert aber nicht lange. Wie Friedrich Pecht in seiner warmherzig geschriebenen Biographie des Künstlers erzählt, blieb der Friede im Pastorenhause nicht auf die Dauer ungestört. Im Jahre 1847 brach in der Schweiz, eine Vorahnung des tollen Jahres, jene «demokratische Bewegung» los, die unter Anderem zur Folge hatte, dass auch die Besetzung der Pastorenstellen von Wahlen abhängig wurde. Nun war Vater Vautier, wenn auch kein Zelot, so doch ein strenger Gottesmann und eifriger Hüter reiner Sitten und vertrug sich nicht aufs Glänzendste mit seiner Gemeinde, die gerne zechte und fröhlich war. Als es dann zur Wahl kam, wurde Vautier nicht wiedergewählt, ein schwerer Schlag für die Pastorenfamilie.





Benjamin Vautier. Studienzeichnung



Benjamin Vautier. Studienzeichnung

Unter der Einwirkung dieser Katastrophe kam der Sohn ins Vaterhaus zurück und setzte es denn nun, wenn auch mit schwerer Mühe durch, dass er Maler werden durfte. «Es kostete das», meint sein Biograph, «nicht geringe Anstrengung, da es in den Augen selbst des Vaters, aber noch viel mehr der Mitbürger, damals noch ungefähr ebenso viel heissen wollte, als wenn er unter die englischen Reiter oder andere Gaukler gegangen wäre». Damals? — So mächtige Gewalt die Kunstpflege auch heute über unser ganzes öffentliches Leben gewonnen hat, man braucht selbst in unserer Zeit durchaus nicht ein weltverlorenes schweizerisches Provinznest aufzusuchen, um in den bekannten «besten Kreisen» eine ganz ähnliche Auffassung vom Künstlerberufe vorzufinden; zum Mindesten wird man sehr leicht auf die Auffassung stossen, dass bei einem Maler eine einigermassen geordnete Lebensführung viel unwahrscheinlicher sei, als das Gegentheil.

Vielleicht hätte Benjamin auch damals seinen Willen nicht durchgesetzt, wäre der Vater nicht durch die geschilderten Verhältnisse gezwungen worden, sich in Frankreich nach einer neuen Pastorenstelle umzusehen; dadurch war er auch ausser Stand gesetzt, den Sohn überhaupt noch zu unterstützen und dieser musste nun, wohl oder übel, sein Brod selbst verdienen.

Also denn: auf zur Kunst! Viel Vorschule dazu hatte der junge Mann bis dato nicht genossen. In der Kindheit hatte er die erste Anregung zu künstlerischen Dingen aus den zweifelhaften Holzschnitten eines wohlfeilen Bilderblattes, «le monde illustré» geschöpft, das im Vaterhause auflag, und zur Weiterbildung hatte nicht Vieles beigetragen. Wahre Kunst war ja überhaupt in jenem schönen Lande noch recht dünn gesät und der Malerberuf wurde zumeist ziemlich banausisch betrieben, indem es sich meist um die mehr oder minder mechanische Herstellung billiger Landschaftsbilder zu Zwecken der Fremdenindustrie handelte.

Benjamin Vautier wandte sich zunächst nach Genf und nahm bei dem Maler Hebert ein Jahr lang Zeichenunterricht. Dann trat er bei einem Emailmaler in die Lehre, musste sich aber verpflichten, vier Jahre als Leibeigener bei diesem Meister zu verbleiben und in der That hat er volle zwei Jahre lang das wenig anregende Geschäft betrieben, Uhrgehäuse und Schmuckgegenstände mit bunten Bildchen zu schmücken. Auch in dieser Knechtschaft vergass Vautier seine Fortbildung nicht. Er studirte nebenbei in der Zeichnungsakademie des Museums Roth und machte regelmässig den Abendakt mit. In seinen freien Stunden verdiente er sich ausserdem manchen Groschen durch das Malen von Portraits und Aquarellen, die er an Kunsthändler verkaufte. Dabei wurde sein Talent immer mehr offenbar, er wurde mit den namhaftesten Genfer Künstlern bekannt, mit Calame, von dem einst auch ein Böcklin gelernt, mit dem Landschafter Diday, mit dem Historienmaler Lougardon und Anderen. Auch materielle Erfolge wurden dem strebsamen jungen Talent: Vautier's Arbeiten fanden immer besseren Absatz und nach zwei Jahren war er, Dank seinem unermüdlichen Fleisse, in der Lage, sich aus seiner «Leibeigenschaft» loszukaufen und zwar um den Preis von 1200 Franken. Von nun ab lebte er ausschliesslich der Kunst. Er arbeitete zunächst in Lougardon's Werkstatt, um malen zu lernen und trieb dann volle zwei Jahre ein fleissiges Selbststudium in Genf. Als dann der für seine Zeit sehr bedeutende Genremaler van Muyden von Rom zurückkehrend sich wieder in seiner Vaterstadt Genf etablirte, schloss sich Vautier an ihn ganz besonders eng an und gewann wohl auch durch ihn die Anregung, sein künftiges «Fach», die Genremalerei, zu wählen. Der Jüngling fühlte wohl selbst, dass er in Genf nicht zu Grossem gelangen konnte und fragt denn van Muyden um Rath, was er zu thun habe. Ein Aufenthalt in Paris wäre wohl das Beste und für den französischen Schweizer auch Zunächstliegende gewesen, aber Papa Vautier gestattete in seiner Sittenstrenge nicht, dass sein Sohn den Weg nach dem Seinebabel einschlage. Und da Benjamin ein viel zu gehorsamer Sohn war, um das heimlich Erstrebte gegen den Willen der Eltern zu thun, reiste er denn, seine Wünsche bescheidend, auf van Muyden's Rath zunächst nach Düsseldorf, wo er 1850 ankam. Dort hatte sich bereits ein reges Kunstleben zu erfreulicher Blüthe entwickelt und der junge Mann wandte sich, den Busen voll der schönsten Hoffnungen, zur dortigen Akademie. Aber er hatte die Rechnung ohne den akademischen Geist gemacht.

Wie Fr. Pecht nach Vautier's eigenen Mittheilungen erzählt, hatte dieser als Proben seines Könnens eine Anzahl, seiner Meinung nach, nicht schlechter Zeichnungen mitgebracht. Sie waren aber nicht mit der scharfen Ausbildung der Konturen und den schematischen Kreuzstrichlagen gezeichnet, wie sie damals die «deutsche Kunst» liebte, sondern nach Art der französischen Schule in kräftiger breiter Flächenbehandlung, wobei dem Studium der Tonwerthe Rechnung getragen war, — einer terra



B. Vautier pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Aufforderung zum Tanz



Besuch der Neuvermählten


Benjamin Vautier. Studienzeichnung

incognita (damals, wie meist heute noch) für den echten deutschen Akademiker. Pochenden Herzens legte Vautier seine Arbeiten dem Direktor Schadow vor, der in seiner starren und kalten Kunstweise alt geworden, despotisch und voll Pedanterie allem Neuen gegenüberstand. Trotzdem Vautier von einer einflussreichen Persönlichkeit, einem Herrn, der zugleich ein persönlicher Freund des Düsseldorfer Akademiedirektors war, Empfehlungen mitbrachte, warf dieser doch die Zeichnungen des jungen Mannes verächtlich bei Seite mit dem kategorischen Ausspruch:

«Das ist ja Alles unbrauchbares französisches Zeug! Sie müssen ganz von vorne anfangen, wenn Sie etwas Rechtes lernen wollen».

Vautier gab nichts auf das Urtheil des grossen «Kunstherrn». Und er hatte Recht. Von Wilhelm Schadow weiss die Kunstgeschichte heute kaum mehr den Namen und auch den nur darum, weil ihn ein Grösserer vor ihm getragen. Benjamin Vautier aber hat zu den Besten seiner Zeit gezählt und als er jetzt — ein Siebziger fast — den Pinsel für immer aus der Hand legte, war sein wohlverdienter Ruhm auch noch nicht um einen Schatten verblichen.

Zunächst also schüttelte er damals den Staub des Schadow'schen Ateliers von seinen Schuhen und arbeitete einige Monate wieder mit eisernem Fleisse Studien in der Künstlerwerkstatt eines Freundes. Als dann die Zeit der alljährlichen akademischen Konkurrenz herankam, meldete er sich mit den neugeschaffenen Arbeiten und den alten Aktstudien abermals und er gefiel der Mehrzahl des Lehrerkollegiums so wohl, dass er sofort in die Malklasse aufgenommen wurde. Sein Studium in der Akademie dauerte aber nur knapp dreiviertel Jahre, denn er fühlte bald, dass diese Kunsthochschule unter der gestrengen Schadow'schen Leitung in einen Zustand schlimmer Verwahrlosung gerathen und dort nichts mehr für ein werdendes Talent zu holen war. So begab er sich denn unter die Aegide von Rudolf Jordan (geb. am 4. Mai 1810 in Berlin, gest. am 26. März 1887 in Düsseldorf), der damals im Zenith seines Ruhmes stand. Er war 1834 durch seinen «Heirathsantrag auf Helgoland», der jetzt die Berliner Nationalgalerie ziert, mit einem Schlage berühmt geworden und erhielt sich seinen Ruf durch den künstlerischen Ernst seines Schaffens. Er zuerst lauschte die Gestalten seiner Genrebilder wirklich der Natur ab und brachte statt der schablonenmässigen, konstruirten Puppen


Benjamin Vautier. Studienzeichnung

lebendige Menschen auf die Leinwand; aber er malte auch nach der Natur, er brachte, wie Ad. Rosenberg betont, als einer der Ersten unter den deutschen Malern das Grau der Lufttöne in seinen Bildern aus dem Fischer- und Schifferleben ausgiebiger zur Anwendung. Dadurch lieh er neben der harten Malweise seiner Zunftgenossen den eigenen Bildern einen Schein wahren Lebens; in den späteren Jahren freilich ward das Grau in seinen Bildern nahezu zum Uebermass. Vautier's Malweise ward durch Jordan glücklich beeinflusst. Wenn er auch nie ein starker Kolorist gewesen ist, einer von denen, welchen die Farbe neben Form und Inhalt als gleichwerthiges Element des Kunstwerks gilt, so ist seine Farbe doch immer gesund und sympathisch und seine Maltechnik trefflich genug, um auch durch sich selbst zu reizen und Bewunderung zu erregen. Dazu muss man bedenken, dass wir, seit einem Jahrzehnt an die stärksten Selbstherrlichkeiten und Absonderlichkeiten in der Farbengebung, an die kühnste Handhabung der Extreme vom farblosen Grau bis zur tollsten Farbigkeit gewöhnt, heute kaum mehr zu erfassen vermögen, dass künstlerische Freiheiten, wie sie sich damals Jordan und Vautier herausnahmen, damals als Ausfluss unerhörter Kühnheit betrachtet wurden.



Benjamin Vautier. Studienzeichnung

Bei Jordan lernte Vautier, was ihm zu selbständigerem Schaffen als Maler noch fehlte — sein Stoffgebiet hatte er aber noch immer nicht so eigentlich entdeckt. Da führte ihn der Sommer des Jahres 1853 ins Berner Oberland und er lernte dort den Genre- und Landschaftsmaler Karl Girardet kennen, der aus einer der bekanntesten Schweizer Künstlerfamilien stammt und deren namhaftestes Mitglied war. Dieser wies ihn sowohl auf die landschaftlichen Reize der Heimath, wie auf den malerischen Reiz und den Gestaltenreichthum des heimathlichen Volkslebens hin, und Vautier, dem jetzt die Ahnung seiner künstlerischen Welt aufging, malte zunächst dort einen ganzen Sommer lang Studien nach dem Leben. Ein richtiges grösseres Werk wollte freilich noch nicht zu Stande kommen und auch die nächsten Jahre vergingen wieder in Suchen und Tasten, in Studiren und Experimentiren. Als dann der junge Maler im Sommer 1856 nach Genf kam und bei seinem alten — vor Kurzem nun auch verstorbenen —

Meister van Muyden wieder zu malen begann, wies ihn dieser noch energischer auf das Stoffgebiet des Bauernlebens hin und Vautier sah seinen Beruf zum Genremaler — es gibt nun einmal kein anständiges deutsches Wort für diesen Begriff — immer deutlicher ein. Dazu kamen die beginnenden Triumphe des jungen Ludwig Knaus, der mit seinen, in Paris gemalten, ländlichen Genrebildern dort und allenthalben durchschlagenden Erfolg errungen hatte. Auch Vautier begab sich noch im Herbst 1856 nach Paris, wo er freilich, trotz aller übrigen künstlerischen Anregung, nicht ganz fand, was er suchte. Selbst Knaus war nach dem Urtheile seiner Zeitgenossen der Pariser Aufenthalt nicht ganz zum Vortheile ausgeschlagen; sie fanden das, was er malt, zwar vortrefflich, aber nur dem Gegenstande, nicht dem Wesen nach deutsch. Vautier blieb nur den Winter über in der Kunststadt an der Seine und kehrte schon nach sechs Monaten nach Düsseldorf zurück, obwohl er in Paris mit dem Malen einer figurenreichen Komposition begonnen hatte. Diese, «eine Kirchenscene», malte er nun in Düsseldorf fertig und sie brachte ihm auf der grossen historischen Münchener Ausstellung 1858 einen grossartigen Erfolg ein. Durch Krankheit im Arbeiten gehindert, musste er fast das ganze folgende Jahr an das Bild wenden. Es schildert die Andächtigen in einer Schweizer Dorfkirche während des Gottesdienstes. Im Mittelpunkte der betenden Gruppen finden wir ein rührend schönes Mädchen zwischen Mutter und Grossmutter in seine Andacht vertieft. Das Bild gefiel nicht allein um der liebenswürdigen und naturtreuen Darstellung willen, sondern namentlich auch durch den, in München damals noch fast unbekannten feinen Ton der Malerei



Benjamin Vautier. Studienzeichnung

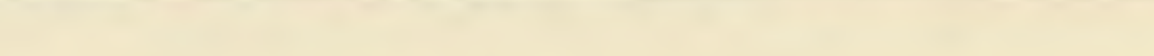


Benjamin Vautier. Studienzeichnung

In einem Bericht des «Deutschen Kunstblattes» aus dem Sommer 1857 ist uns ein Dokument darüber erhalten, wie es damals in Vautier's Werkstatt aussah; die Zeilen seien in Folgendem wiedergegeben, da sie zugleich auch von einigen Bildern des werdenden Meisters in kurzen Worten berichten: «Benjamin Vautier aus Genf, jetzt in Düsseldorf, wo ihm eine schöne, liebliche Braut blüht, zeigt uns in seinem Atelier ein anmuthiges Bild, ein junges, blondes Mädchen am Spinnrade singend,

wie die Haltung des Kopfes und die geöffneten Lippen zeigen, und daneben, den müden Kopf auf die Hand gestützt, eine Alte am Herde sitzend. Der magere Arm der Alten, ihre ganze Stellung, Alles hatte etwas ungemein Lebenswahres, die einfache Situation etwas sehr Ansprechendes Ergötzlich war das Mittagsmahl in einer Bauernstube: die Mutter, eine kräftige, frische Gestalt, füllt eben die Suppe zum zweiten Male einem derben Knaben auf, der offenbar den gesundesten und grössten Magen in der Familie hat und aufgestanden ist, um den Teller zu reichen, ein anderes Kind lässt es sich schmecken, ein ganz kleines, blondgelocktes Jüngelchen, noch geröthet vom Schlaf, im Hemdchen, nur mit Strümpfen bekleidet und in zitternden Händchen den Löffel haltend, sieht eifrig in den Teller hinein, ein grösseres, schlankes Mädchen hat sich eben zu Tisch gesetzt und blickt zum Bilde hinaus auf den Beschauer. Noch ein angefangenes Bild «Landleute in den Kirchenstühlen sitzend und singend», versprach viel, die Zeichnung und Anlage der Köpfe, der Ausdruck der Gesichter war sehr schön; mit vorzüglicher Liebe wieder war das ausdrucksvolle Profil einer alten Frau gemalt. Eine Skizze, ein Berner Mädchen in der kleidsamen Tracht, und schön, wie fast alle Berner- und Brienzerinnen, war ein liebliches Seitenstück zu Schröder's (des Düsseldorfer Humoristen) Küfer. Er zeigte uns noch eine alte hexenhafte Frau, die er mit Knaus zusammen nach dem Leben im Schwarzwald gemalt, schaurig anzusehen, und erzählt uns, wie die Alte durchaus gewünscht, dass einer von ihnen ihr Enkelchen, eine vierschrötige Dirne mit strohgelbem Haar, heirathen sollte, und ihnen vorerzählt, wie schön sie die jammervolle Hütte unter dem Felsgestein, wo sie wie eine von Macbeth's Hexen thront, herrichten wollte.»

Man sieht, nach den langen Jahren des Suchens und Zweifelns war der späterhin so fruchtbare und an Einfällen reiche Künstler bereits im besten Zuge und nun folgte bald Erfolg dem Erfolg. Schon vor seinen Münchener Triumphen durch das bereits erwähnte Bild «In der Kirche» hatte er 1857 auf einer Ausstellung im Haag bereits eine silberne Medaille eingeheimst, durch die Münchener Ausstellung war er mit einem Schlage in den Mittelpunkt der allgemeinen Aufmerksamkeit gerückt. Und jedes seiner Werke gefiel nun in hohem Masse: 1859 seine noch mit Schweizer Lokalfarbe gesättigte «Auktion im Schlosse», 1860 die «Nähschule», in welcher der Maler bereits Schwarzwälder Mädels darstellte und 1860 die «Frauen, die ihre Männer im Wirthshause abfassen». Vielleicht ist das letztgenannte Bild das populärste des Meisters geblieben; es hat tausende von Wänden im deutschen Heim geschmückt und Tausende durch seinen schalkhaften, gewinnenden Humor und seine Lebenstreue erfreut und prangt nun im städtischen Museum zu Leipzig. Der Vorgang des Bildes braucht kaum geschildert zu werden, so bekannt ist dies Werk aller Welt: Während des Gottesdienstes haben vier Bauern im Wirthshaus Karten gespielt und ihre Frauen, aus der Kirche kommend, überraschen die Uebelthäter mit wohlverdientem Strafgericht. Der Aelteste der Viere hat sich vor dem ersten Ansturm in der Ecke verborgen, der Jüngste, ein flotter Bauer in schwäbischer Tracht nimmt die Strafpredigt seines hübschen Weibchens mit Zerknirschung entgegen. Sein älterer Genosse hat, wie aus den abgehärmten Zügen seiner Rachegöttin zu lesen ist, schon Manches auf dem Kerbholz und lässt, den Rücken wendend, das Strafgericht verstockt über sich ergehen. Der Vierte spielt den weltverachtenden Philosophen und fügt zu seiner Schlechtigkeit auch noch herausfordernde Frechheit.



B. Vautier pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Unfreiwillige Beichte



B. Vautier pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Die entzweiten Schachspieler

Jede der Figuren ist dem Leben abgelauscht — bei keiner naht sich die scharfe Charakteristik der Grenze der Caricatur.



Benjamin Vautier. Studienzeichnung

Der 1864 gemalte «Sonntagnachmittag in Schwaben» zeigt uns eine Episode ländlichen «Kriegs im Frieden». Wir sehen acht junge Mädchen, die sich am Rand eines Weidengebüsches auf Steinen und Baumstämmen gelagert haben und zusammen plaudern. Sie haben wohl den Angriff des nicht eben feindlich gesinnten Gegners, einer Gruppe junger Burschen, die aus dem Thalgrunde gegen sie heranzieht — längst erwartet. Die Einen blicken dem nahenden Schwarm bereits entgegen, die Andern maskiren ihre Erwartung und Sehnsucht wohl nur unter dem Scheine gleichgültiger Reden und Eine — die, ein Sträusschen bindend, unter der alten Weide steht — ist vom Pfeil der Liebe bereits ganz ernsthaft, vielleicht sogar ein wenig zu ernsthaft verwundet. Sie blickt ziemlich traurig auf den werdenden Strauss. Gegenüber auf einem Hügel liegt das Dörfchen mit dem spitzen Kirchthurm freundlich da; die Landschaft athmet Sonntagsfrieden, das ganze Bild warm pulsirendes Leben. Der Maler hat diese Scene nicht für sein Bild erfunden, sondern mehrfach mit Augen gesehen, er hat Wochen lang in dem Dörfchen auf dem Hügel gelebt und ist den Menschen näher getreten, die er dann auf dem Bilde verewigt hat. Dieses Bild lässt so recht wahr erscheinen, was Richard Muther, durchaus kein bedingungsloser Verehrer des Meisters, aber Einer, der dessen sympathische, urdeutsche Eigenart voll würdigt, von Vautier sagt: «Vautier entdeckte als der Ersten einer den Stimmungszauber der Umgebung, den geheimnissvollen Einfluss, die den Menschen mit der Scholle, auf der er geboren ist, verknüpft, die tausend unbekannten magnetischen Strömungen, die zwischen den Dingen und dem Gemüth, den Anschauungen und den Handlungen des Menschen bestehen. Die Umgebung steht nicht da wie der Prospekt einer Bühne, vor dem die Personen kommen und gehen, sie lebt und webt auch im Menschen selbst».



Benjamin Vautier. Studienzeichnung

Im nächsten Jahre, 1865, entstand das, ebenfalls ziemlich weit bekannte Bild «Bauer und Makler», ein Stück packenden, grimmig ernsten Bauernlebens, eine Scene, die sich hunderttausendmal abgespielt haben mag in Bauernstuben aller Stile. Hier ist es

ein Bauernhaus Schwabens, wohin uns der Künstler führt. Der Hausvater ist offenbar in schweren Nöthen. Pläne und Geldrollen auf dem Tische, an dem er mit einem jüdischen Makler und einem behäbigen Landmann sitzt, verrathen, dass es sich darum handelt, dem armen Teufel seiner Väter Erbe abzuschwatzen. Das Weib des Bauern, den Säugling auf dem Arm hat dem Unglücklichen abmahnend die Hand auf die Schulter gelegt: lieber Noth und Entbehrung auf der eigenen Scholle, als losgelöst vom Heimathboden in die Fremde ziehen, vielleicht gar hinüber über das weite Meer! Kalt und ruhig blickt der Käufer darein, während der Makler dem Bedrängten die Vortheile des Verkaufes an den Fingern vorzählt.

Benjamin Vautier hat 1865 für dieses Bild in Paris die goldene Medaille erhalten.

Ein neues grösseres Werk und ein neuer Triumph folgte noch im selben Jahre, der «Leichenschmaus». Mit diesem Bild, zu dem er die Studien an Ort und Stelle, im Berner Oberland, gemalt, griff Vautier wieder zu einem Stoff aus seiner Schweizer Heimath. Das Bild, jetzt im Besitze des Museums zu Köln, führt uns in eine Bauernstube, wo das Begräbniss des Hausherrn von der Schaar der Angehörigen bei einem Glase Wein auf landesübliche Weise gefeiert wird. Das halbwüchsige Töchterlein des Verstorbenen kredenzt den Leidtragenden den Gedächtnisstrunk; die trostlose Wittwe, die zu trösten sich die Gevätterinnen nach Kräften bemühen, hat neben dem Bette ihres Gatten Platz genommen. Mehr fast, als irgend ein anderes Werk Vautier's zeigt dieses seine Kunst starker und gesunder Menschenschilderung, die das Schöne und Anmuthige findet, ohne je süsslich zu werden, das Charakteristische darstellt, ohne das Hässliche zu suchen. Obwohl ein wenig idealisirt, oder doch wenigstens von ihrer besten Seite aufgefasst, sind seine Menschen doch echte Menschen, echt in Rasse und individueller Eigenart, echt in ihren Bewegungen und im Ausdruck ihrer Gefühle. Vautier hat manches packende Drama und manche stille Tragödie gemalt, Sterbehäuser, Todtenbetten und Krankenstuben — aber nie finden wir eine Spur von Pose oder Schauspielerei. Eine schöne Ehrlichkeit, eine anheimelnde Lebenswärme überall, die weit mehr ergreift und fesselt, als der novellistische Inhalt seiner Bilder an sich.



Benjamin Vautier. Studienzeichnung

Hier seien noch einmal Richard Muther's Worte, mit denen der moderne Kunstforscher Vautier's liebevoller und liebenswürdiger Kunst der Menschenschilderung würdigt, angezogen; er schreibt:

« Fast rührend zu sehen, wie schön und rein in Vautier's Kopf sich das Leben spiegelt. Wie zart sind diese bräunigen schwäbischen Bauerntöchter, wie sympathisch und mild diese Frauen, wie reinlich und artig die Kinder. Man möchte glauben, dass Vautier freundlich und väterlich wohlwollend mit seinen Bauern verkehrt, sich selbst wohl fühlt bei ihren harmlosen Vergnügungen, dass er auch ihre Schmerzen und Sorgen theilt; und über diese Eindrücke berichtet er in seinen Bildern nicht streng

und überlegen lächelnd, sondern in schonender herzlicher Weise. Er will nicht aufregen oder erschüttern, weder durch Witze, Komik, noch durch Trauriges Trübsal erwecken. Das Leben zeigt ihm — wie Goethe während seiner italienischen Reise — «lauter angenehme Gegenstände» und selbst in traurigen Schicksalsfügungen nur Leute, die «das Unvermeidliche mit Würde tragen». Kein lauter Schmerz, Alles leise abgedämpft, von jener Milde, die sich im Klang des Vornamens Benjamin ausspricht. Knaus hat etwas von Menzel, Vautier von — Memlinc, auch in der liebevollen Intimität, mit der er das Kleine durchdringt. Die alten deutschen und niederländischen Meister malten in ihren religiösen Bildern Alles bis zum Nachtgeschirr Marias, den gestickten Lilien ihres Webstuhls oder dem Staub, der auf dem alten Gebetbuch liegt, und diese echt deutsche Freude am Stillleben, die behagliche Schilderung des Kleinen, kehrt auch bei Vautier wieder. Menschen und Wohnungen, belebte Natur und Atmosphäre setzen sich bei ihm zu einem freundlichen Stück Welt zusammen».



Benjamin Vautier. Studienzeichnung

Benjamin Vautier hatte durch die genannten Erfolge als Genremaler seinen Weg in der Kunst gefunden, und nun folgte Bild auf Bild aus dem Bauernleben der alemannischen Rasse. Bald waren es Schweizer, bald waren es Schwarzwälder oder andere Schwaben, bald war es Ernstes, bald war es Heiteres, was er malte, immer war es warm und gemüthvoll erfasste Wirklichkeit. Erfindungsreicher, weicher und mit mehr Erzählertalent begabt, als der markigere und nervenstärkere Defregger, liebenswürdiger und poesiereicher als der scharfäugige und unerbittlich beobachtende Knaus, schuf er sich seine Kunst, so recht gemacht, ihn, den Schaffenden und die Sehenden zu erfreuen, eine Kunst, die ins Volk dringen musste. Und, Dank den gründlichen Vor-



Benjamin Vautier. Studienzeichnung

studien seiner Such- und Lehrjahre, schuf er so leicht, dass er, trotz aller Gründlichkeit und liebevollen Durchbildung im Detail seiner Bilder zu unsern schöpferischsten Malern zählt.

Nach dem «Leichenschmaus» malte Vautier einen «Alterthumssammler im Bauernhaus», vor dem die Inwohner ihre Schätze zusammentragen, Werthvolles und Werthloses, eine gothische Heiligenfigur und eine alte Kaffeemühle. Dann kam (1872) eines der Hauptwerke Vautier's, die «Fahrt über den Brienzer See zu einem Begräbniss»; es ist ein Kindersarg, den ein junges Ehepaar in tiefer Trauer auf einem, von jungen Burschen geruderten, von einem Mädchen gelenkten Nachen über das Wasser geleitet. Ungefähr um die gleiche Zeit entstand eine ländliche Szene «Am Krankenbette», die Eigenthum der Berliner Nationalgalerie geworden ist. Ein junges Weib liegt schwer krank auf dem Schmerzenslager und ihr Gatte, den eingeschlafenen Liebling auf dem Schooss, sitzt neben ihr, den Blick ernst auf sie gerichtet, ihre Hand fest in der seinen. Ein Abschied? Ein Gelöbniss? Ein Willkommen zu neuem Leben? — Jedenfalls ein ergreifendes Stück Menschenschicksal!

Im Jahre 1873 wurde auf der Wiener Weltausstellung das «Begräbniss auf dem Lande», ein sehr figurenreiches Bild, allgemein bewundert; es schildert die in Ergriffenheit und wohl auch in Neugier wartende Menge vor einem Bauernhaus, aus welchem eben ein Sarg getragen wird. Im Vordergrunde wartet schon die Bahre ihrer traurigen Last. Frauen und Männer — getrennt aufgestellt nach alemannischer Art — blicken theilnahmevoll dem Sarge entgegen — im Hintergrunde hält der gestrenge Dorfbüttel mit dem Stabe die Schuljugend zurück. Ein Bild aus der Lichtseite des Lebens gibt Vautier wieder in seiner (schon 1868) gemalten «Ländlichen Tanzstunde». Vor dem bäuerischen Tanzmeister mit seiner Fiedel sind in der geräumigen Stube des Dorfwirthshauses etliche dralle junge Dirnen angetreten und werden eben — die Fussspitzen nach auswärts! — in der «Grundstellung» unterwiesen; eine der Schönen hält sich am Ofen fest, um den Tanzschuh zurecht zu rücken. Links warten die Burschen, bis auch an sie die Reihe kommen mag. Auch der «Unterbrochene Streit» spielt im Dorfwirthshaus. Zwei Burschen haben Streit gehabt, ein Streit, dessen Spuren wir an den handelnden Personen eben so wohl wahrnehmen, wie an dem Stillleben von umgeworfenen Stühlen und zerbrochenen Flaschen, die umherliegen. Der Eine der Burschen, offenbar der Sieger, wird von seiner Mutter zurückgehalten, auf dass er seinen, entschieden noch nicht ganz vertobten Berserkerzorn nicht völlig entlade, den Unterlegenen halten Kameraden davon ab, einer bedenklichen Revanchelust freien Lauf zu lassen. Auch der Polizeidiener ist bereits erschienen und vernimmt mit strenger Amtsmiene Anklagen und Vertheidigungen, die ihm vorgetragen werden.

Von seinen Bauern weg in höhere Sphären führt uns der Künstler in seine «Verlobung» (1870), ein Kostümstück, das uns eine tafelnde Gesellschaft der Rokokozeit schildert, in deren Mitte ein Poet eben einen Toast auf das Brautpaar ausbringt. Auch der Stoff zum «Trotzkopf» ist der gleichen Gesellschaftsschicht in gleicher Zeit entnommen: eine Frau Mama hat den Seelsorger zu Hilfe gerufen, dass er einem hübschen Mädchen ins Gewissen reden soll. Das Trotzköpfchen hat sich schmollend abgewendet — und Recht hat sie! Den flotten Burschen, den sie lieben mag, soll sie nicht aufgeben und wenn sich alle Mütter und Abbates der Welt dagegen auf den Kopf stellen! Das ist das Recht der Jugend!



Benjamin Vautier. Studienzeichnung



Benjamin Vautier. Studienzeichnung

Vautier ergeht es übrigens in diesen und noch etlichen anderen Bildern genau so, wie fast allen andern Bauernmalern in gleichem Fall. Sein überlegenes Können bewahrt ihn davor, etwas Schlechtes zu machen, aber wirkliche Eleganz, die bestechende Grazie der Weltdame, den Chic des Salons vermag er nicht recht wiederzugeben. Dazu gehört eine leichtere Hand, als sie der haben kann und darf, der gewohnt ist, Arbeitsmenschen in ihrem Thun und Treiben nachzubilden.

So recht wieder in seinem Element ist er bei dem 1871 gemalten, figurenreichen «Zweckessen auf dem Lande» gewesen: Die Honoratioren eines Dorfes setzen sich in einer ländlichen Wirthsstube eben zu Tisch. Der Herr Landrichter hat bereits das Präsidium eingenommen und die ihm zunächst Rangirenden, wohl Pfarrer und Lehrer, sitzen neben ihm; die Uebrigen scheinen in der Wahl ihrer Plätze noch unschlüssig, misstrauisch und wohl auch missgünstig blickt einer der Bauern auf den andern, als fürchte Jeder sich was zu vergeben, oder in Bezug auf die ihm gebührenden Ehren zu kurz zu kommen. «Der Besuch am Herd» (1873) vereinigt zwei liebliche Schweizer Mädchengestalten in einem traulichen Kücheninterieur, das etwa um ein Jahr später gemalte Bild «Die entzweiten Schachspieler» schildert mit feinem glücklichem Humor, die im Titel des Bildes gekennzeichnete Szene. Wir finden uns im Heim eines wohlhabenden Junggesellen, der eben mit einem Besucher, einem geistlichen Herrn Schach gespielt und sich mit diesem wegen irgend eines Zuges «zerkriegt» hat. Verlegen sucht der Hausherr seine Pfeife in Brand zu setzen, während der Abbé mit der Linken auf der Tischplatte trommelt, mit der Rechten ein Zeitungsblatt sich vor die Augen hält. Als Typen, wie dem Ausdrucke ihrer momentanen Stimmung nach, sind die beiden alten Herren virtuos gekennzeichnet, liebenswürdig und doch mit schärfster Beobachtung.

Aus dem Jahre 1875 stammt die «Aufforderung zum Tanz», eines der charmantesten Schwarzwälder Bilder des Meisters. Die Szene ist eine Gasse vor dem Dorfwirthshaus, unter dessen Siebendach man eine fröhliche Schaar zu sonntäglichem Vergnügen versammelt sieht; ein flotter junger Bursch fordert zwei vorüberkommende Mädchen zum Tanze auf — die Eine hat schon eingewilligt, die Andere scheint sich noch ein wenig zu bedenken. Das ganze Bild athmet die freundlichste Stimmung; man vermeint die Tanzmusik und das Plaudern und Lachen aus dem Wirthsgarten herüber zu hören. Noch im gleichen Jahre entstand der sehr bekannt gewordene «Abschied der Braut vom Elternhause», eine prächtige Probe schwäbischen Volkslebens, in dem Rührung und frische Heiterkeit gepaart, einen guten Klang geben. Ein später gemaltes Bild Vautier's, eine «Begrüssung der Neuvermählten» wirkt fast wie eine Fortsetzung zu dem ebengenannten Bilde und stellt den Augenblick dar, da der junge Gatte glückstrahlend sein blühendes junges Weib seinen Eltern zuführt. Die Mutter hat bereits die Hand der jungen Frau ergriffen und blickt ihr, treuherzig prüfend, in die Augen; das Schwesterlein des Gatten eilt der neugewordenen Schwägerin mit ausgebreiteten Armen entgegen.



Benjamin Vautier. Studienzeichnung

Ganz anderer Art wieder ist das Gemälde «Vor der Sitzung», mit dem unser Maler 1876 die Münchener Ausstellung beschickte; es ist in seinem Gegenstande nicht ganz leicht verständlich und wohl darum weniger populär geworden. Was Kraft der Charakteristik betrifft, zählt es aber Vautier's besten Werken bei und das ganze Milieu, der Sitzungssaal des Gemeinderaths einer kleinen Stadt, der sich eben zu einer wichtigen Besprechung versammeln will, die Gesichter der den verschiedensten Lebenssphären angehörenden Gemeinderäthe, die in mehrere Gruppen getrennt, theils für, theils gegen ein Projekt zu agitiren scheinen, alles das ist meisterlich geschildert, mit jener höchsten Charakterisirungskunst, welche die Schwächen der dargestellten Menschen scharfäugig erkennt, aber ihren Eindruck in der Schilderung

durch das heilige Mitleid mildert: Tout comprendre c'est tout pardonner! Das muss der Wahlspruch des echten Humoristen sein.

Im «Tanzsaal eines schwäbischen Dorfes» ist das Leben und Treiben an einer solchen Stätte der Freude mit liebenswürdiger Lebendigkeit, wenn auch ohne besondere anekdotische Spitze geschildert. Links sehen wir im Dunst des Hindergrundes die Tanzenden, rechts die Musikanten und die Zuschauer — unter Letzteren namentlich die halbflüggen Schönen, denen der Tanzboden noch einen verbotenen Winkel des Paradieses bedeutet. Auf einem ähnlichen Schauplatz spielt die figurenreiche «Tanzpause» (1878). Im «Klostergang» (1879) sehen wir eine fröhlich sich tummelnde Mädchenschaar im alterthümlichen, romanischen Kreuzgang eines Frauenklosters. «Katechisation» zeigt uns die zum Religionsunterricht versammelte Dorfjugend in einer Sakristei. Auch das von der Hamburger Kunsthalle erworbene Bild «Hinterlist» schildert eine Kinderszene: Böse Schulbuben in der verschneiten Dorfgasse, die den Gespielen mit Schneeballen auflauern. Die «Poststube» führt uns die bunt zusammengewürfelte Gesellschaft vor Augen, die sich vor Abgang des Postwagens in der guten alten Zeit in einem derartigen Warteraum versammeln mochte, vom flotten Postillon bis zum betenden Kapuziner. Kinder stehen wiederum im Mittelpunkt der Bilder: «Der Vetter» — ein städtischer Junge bei seinem derbfrischen bäuerlichen Verwandten zu Besuch —, «Die Ermahnung» — ein Mädchen ermahnt vor dem Gang zur Schule seine Puppen, recht brav zu sein, «Eingeschlafen» (1879), «Im Walde» (1880), «Im Bade» (1889) u. s. w. Eine ganze Reihe von kleineren Werken hat die Schilderung einzelner liebreizender Frauengestalten zum Gegenstande und auch mit diesen Arbeiten, die für die meisten Genremaler mehr oder weniger «Brodarbeiten» bedeuten, lässt sich Vautier nicht zu leichtherziger Fabrikation herab, sondern er wahrt immer seinen künstlerischen Rang. Wir nennen hier «Spielkätzchen», «Ein Brief aus dem Thale», «In der Kirche», «Brigitte», «Winzerin», «Schifferin», «Regina», «In Erwartung», «Jetzt gang i an's Brünnele»..., «Bärble», «Die Toilette» u. s. w.



Benjamin Vautier. Studienzeichnung

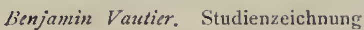


Benjamin Vautier. Studienzeichnung

Durch alle Lebensphasen und Schicksale verfolgt der Maler seine strammen Burschen und schönen Mädels, seine Bauern und Bäuerinnen. Das prächtige Werk «Der Gang zur Civiltrauung» ist im Besitze der berühmten Heyl'schen Galerie in Worms. Das 1887 gemalte «Bange Stunde», das durch seine lichte, in bestem Sinne moderne Malweise auch in technischer Beziehung lebhafte Bewunderung hervorrief, lässt mit ergreifender dramatischer Gewalt eine Szene banger Sorge im Krankenzimmer eines jungen Weibes sich abspielen. «Kindlicher Trost» (1886), «Der verlorene Sohn» (1885), «Besuch bei der Genesenden», «Verlassen» sind durchweg Familienszenen, die tief zum Herzen sprechen. Des Lebens heitern Seite abgelauscht ist das 1881 fertig gewordene «Unfreiwillige Beichte». Wir sehen zwei reizende junge Mädels, die unter dem alten Baum vor der Kirche ihre Liebesgeheimnisse austauschen, nicht ahnend, dass ihnen verborgen auf der entgegengesetzten Seite des Baumes der gestrenge Herr Pfarrer, scheinbar in sein Brevier vertieft, ihre Geständnisse belauscht. Die beiden lichtübergossenen, jugendlichen liebenswürdigen Mädchen hier sind von ganz besonderem malerischen Reiz. Harmlose Heiterkeit athmen auch jene Bilder des Malers, welche Begegnungen der Städter mit gesunden Naturkindern zum Vorwurf haben: «Der Botaniker auf dem Lande», «Ein galanter Professor», «Auf der Studienreise», «Ein williges Modell», «Das entflohene Modell».

Im Erfinden anekdotischer, novellistischer Sujets ist Vautier so ideenreich gewesen, wie kaum ein Zweiter. Hier zeigt er in traulicher Bauernstube am Sonntagnachmittag — er sieht die Welt überhaupt im Sonntagsstaat am Liebsten und schildert sie selten im Arbeitskleide — Burschen und Mädels beim «Schwarzen Peter», dort führt er uns zu gleicher Stunde in eine Schenke, wo ein gewandter «Taschenspieler» einer Schönen eben eine Karte aus dem Mieder zieht; er verewigt zwei Dorfmädchen, die im Städtchen den Trödelkram in der Auslage eines Krämers bewundern, er lässt die zärtliche Auseinandersetzung eines Liebespaares durch ein in der Ofenecke verborgenes kleines Schwesterchen belauschen; er führt eine Bauerndirne in die «Magistratische Kanzlei», wo sie im Vorsaale den Amtsdiener und in der Schreibstube den Kanzlisten eingeschlafen findet; er conterfeit mit der feinsten Menschenkenntniss eine Gruppe prozessirender «Bauern vor Gericht» (1880), ein junges Paar, das den betrügerischen Schmuel oder Veitel «Vor dem Dorfschulzen» anklagt, er zaubert im «Gast im Herrenstübel» ein naturtreues Stück ländlichen Philisterlebens auf die Leinwand. Das «Brautexamen» lässt er sein Liebespaar vor einem alten Pfarrherrn bestehen, der merkwürdig an den vielgenannten Sebastian Kneipp erinnert; andere geistliche Typen zeichnet er in der «Schachpartie»; voll Humor ist die «Barbierstube», voll anmuthiger Schelmerei die Szene «Ohne Genehmigung des Urhebers», von grosser Schärfe der Charakterzeichnung «der Hypochonder»; poetisch reine Sonntagsstimmung, die stillste und lauterste fast von allen den vielen Sonntagsbildern Vautier's athmet die in einem Dorfkirchhof des Berner Oberlands verlegte Szene «Vor der Kirche» (1884). Eine Schwarzwälder Amme, vom älteren Brüderlein des Säuglings in ihren Nährpflicht belauscht, stellt das Bild «Eine merkwürdige Begebenheit» (1877) dar, «Abgetrumpft» eine dralle Bauerndirne, die eben aus einem Parkthor schreitend, dem frechen Lakaien des Herrenhauses die gebührende Abfertigung zu Theil werden lässt.





Benjamin Vautier. Studienzeichnung



Benjamin Vautier. Studienzeichnung

Die Zahl der Bilder, die unter Meister Benjamins Pinsel entstanden, ist fast unerschöpflich und wollte der Chronist mehr geben als eine trockene Aufzählung, so würde ihm unter der Hand ein Buch aus diesem knappen Nachruf. Nur eines Werkes sei noch ein wenig ausführlicher gedacht, eines Werkes, in dem der Maler so recht seine ganze Kunst und Kraft gezeigt, ob es gleich in seinem Gegenstande von Vautier's ureigenstem Gebiet, der Bauernschilderung, ein wenig ablag: der «Verhaftung». Auf der Münchener Ausstellung des Jahres 1879, also zu einer Zeit, wo die lebendige, dramatische Darstellung eines Gegenstandes, die Erzählerkunst des Malers in höchster Geltung stand, erregte das Bild Sensation und wird als eine der vornehmsten Typen dieser Kunstgattung auch dauernd giltig bleiben: In der malerischen, alten Kleinstadt ist am frühen Morgen ein — der Aufschrift seines Ladens nach — jüdischer Verbrecher verhaftet worden. Vor Schmerz und Schande ergriffen ist seine Tochter oder sein Weib an der Schwelle zusammengebrochen; eine Alte tröstet sie. Die Nachbarn, die Zeugen der Szene waren, umstehen noch die Stätte und während die Einen geschwätzige Neugier, ja wohl auch boshafter Hass erregt und zu lebhaften Erörterungen über den Vorfall führt, bewegt die Andern inniges Mitleid mit den Armen an der ausgetretenen Schwelle

des Wuchererhauses. Jede dieser Gestalten ist köstlich gesehen und köstlich getroffen, am Köstlichsten aber wohl die des jungen Mädchens im Vordergrund, das in tiefer, mitfühlender Ergriffenheit zu den unglücklichen Frauen hinüberblickt.

Noch einer anderen Seite von Vautier's künstlerischem Schaffen soll nicht vergessen werden, seine Thätigkeit als Zeichner und Illustrator. Im Jahre 1865 erschien eine von ihm mit herrlichen Zeichnungen versehene Prachtausgabe von Immermann's «Oberhof»; Wilh. Lübke hat u. A. diese Vautier'schen Zeichnungen mit geradezu enthusiastischen Worten gewürdigt. Noch näher lag ihm, dem «Schwabenmaler», die Aufgabe, Auerbach's Dorfgeschichte, das «Barfüssele» mit Bilderschmuck zu versehen und vielleicht sind hier die Bilder des nachschaffenden Zeichners wahrer und echter ausgefallen, als die Gestalten des seinerzeit so sehr überschätzten Salon-Romanciers. Im gleichen Jahre wie das «Barfüssle», 1869, erschienen seine Bilder zu «Hermann und Dorothea».

Was die äusseren Ehren, die Vautier erfuhr, betrifft, so haben wir verschiedener, ihm ertheilter Ausstellungsmedaillen schon gedacht. Er hat deren noch viel mehr erhalten, österreichische, preussische und bayerische Orden wurden ihm verliehen und er war Mitglied der Akademien von München, Berlin, Wien, Amsterdam und Antwerpen.

Einer der Besten seines Faches und seiner Zeit hat er sich einen Platz in der Kunstgeschichte für immer gesichert, einen Platz, den ihm auch die neidlos zuerkennen mussten, die neben ihm nach ganz anderen künstlerischen Zielen strebten.

Der Lorbeer, der ihm grünt, wurzelt im Herzen seines Volkes.



Benjamin Vautier. Studienzeichnung



B. Vautier pinx. — Phot. F. Hanfstaengl, München

Bauern vor Gericht



B. Vautier pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Eine Verhaftung

DIE

MÜNCHENER JAHRES-AUSSTELLUNGEN VON 1898

VON

FRANZ HERMANN MEISSNER

«Ein selbständiges Recht hat die Technik in der künstlerischen Thätigkeit nicht; sie dient lediglich dem geistigen Prozess. Nur wo der Geist keine Herrschaft auszuüben im Stande ist, gelangt sie zu selbständiger Bedeutung, Wichtigkeit, Ausbildung und wird künstlerisch werthlos». Conrad Fiedler.

«Gefühl ist Alles!» sagt irgendwo Goethe, der grosse deutsche Idealist von Weimar, mit der ihm eigenen Kürze der Sentenz. Ein neuerer französischer Nationalökonom hat diese Formel tendenziöser gefasst; er wendet sie auf das Leben der Völker und das Gesetz von Wachsthum und Niedergang an; er weist überzeugend nach, dass die zukunftsfähige Lebenskraft eines Volkes nicht auf der Höhe von Technik, Verkehr, Existenzsicherheit, Ausbildung der Staatsorganisation beruht, — vielmehr allein von der Stärke und Richtung seines Gefühlslebens abhängt. Die Straffheit der Moral, eine allgemeine Lebensführung mit selbstbeherrschender Hinsicht auf den ganzen Volkskörper, die angespannte Seelenkraft in der selbstlosen Hingabe an fruchtbare Ideale, — das sind die schöpferischen und erhaltenden Elemente, mit denen Sparta, Athen, Rom im Alterthum, — Spanien, Italien, Frankreich im Ausgang des Mittelalters aufsteigend ihre Grossthaten verrichteten; «so herrlich weit es aber alle diese Volkskörper in der Geschichte auf allen Gebieten gebracht», — nichts konnte den Niedergang und den völligen Verfall aufhalten, als schrankenloser Egoismus des Einzelnen, schwüles Abirren von natürlichen Anschauungen und Regungen, Entartung, gedankenlose Umwerthung der öffentlichen Erscheinungen die Seelenkraft geschwächt hatten. Denn mit der Seelenkraft verliert sich der Schwung, und ohne den blind an sich und sein Werk glaubenden Schwung der Geister und Seelen wird nirgends mehr eine fruchtbar weiterwirkende That gelingen.



Adalbert Hynais. Studie

Die genannten Staaten geben in ihrem Niedergang ebenso viele schlagende Beispiele dafür: wer in den öffentlichen Erscheinungen aller Art zu lesen versteht, — wem Kunst und Literatur der Aufgangs- wie Niedergangs-Epochen mehr sagen als den blossen Gegenstand ihrer Darstellung, den wird das sichere Walten jenes Gesetzes überall überraschen, ihn fesseln, ihm praktische Schlussfolgerungen ermöglichen.

Was die Kunst anbelangt, die heute mit Recht als einer der wichtigsten Kulturfaktoren gilt und den empfindlichsten Werthmesser stets für alle Zeiterscheinungen abgegeben hat, so zeigt sie merkwürdige Parallelen der Stilgesetze in allen Aufgangszeiten, — und ebenso in den Niedergangs-



Hans Petersen. Hochsee

zeiten. Sobald hier der mächtige zusammenfassende Herzschlag heraus ist und das Einsgefühl mit dem Volksleben ermattet, kommt das leere Virtuosenthum an die Reihe . . . . die seelenmordende, bleiche, geschminkte Routine geht um und flüstert dem Einzelnen cynische Witze in's Ohr . . . . . sie übertönt die mahnenden Stimmen der geistig Freien, Unabhängigen, Selbstvertrauenden, deren Zahl in einer Zeit ohnehin immer beschränkt ist, und greift fressend um sich. Und ihr gegenüber hilft, wo sie sich an einem sonst noch gesunden Körper zeigt, nur klare Selbstbesinnung und energisches Wirken im Sinne gesellschafterhaltender Gefühlskräfte. — Das aber ist auch eine von den Kulturerscheinungen, dass stets innerhalb derselben Zeit Strömungen, welche die Erhaltung der Volkskraft



Edward T. Compton. Neuschnee im Höllenthal

im Auge haben, neben solchen destruktiver Art gefunden werden, und dass den Ausschlag für den Zeitcharakter die stärkere Strömung gibt. Für die Zeitgenossen ist es demnach stets die Kardinalfrage, entweder aufkeimende destruktive Kulturtendenzen zu unterdrücken oder aber bei bereits vorgeschrittenem Stadium um die Gewinnung neuer Gesundheit sich thatkräftig zu mühen. — — —

Das treueste Bild unserer Kunstströmungen geben heute so ziemlich die Jahresausstellungen; in Deutschland in erster Linie die Münchner, und das besonders, weil die Beurtheilung der Lage durch die örtliche Trennung der zwei feindlichen Strömungen auch dem Laien einen Einblick in das geheime Wirken der geistigen Richtungen möglich macht.


Carl Bössenroth. Mondaufgang im Moos

Man kann von dem Glaspalast kurz sagen, dass in ihm sich die Kunstarbeit des gesunden Volks in seinem Genie wie in seiner werkthätigen Frische, in seiner nationalen Gesinnung und in seiner ungebrochenen Kraft vertrauenerweckend spiegelt. Auch der diesjährige Glaspalast wirft ein gutes Bild zurück: in Lenbach und Klinger zeigt er uns trotz des diesmaligen Fehlens der weiteren Namen, eine wie bedeutende und zukunftsvolle Kunst wir besitzen, — und er zeigt uns in der weiteren Gesammtheit einen erfreulichen Durchschnitt mit gesundem, organisch gewachsenem Gefühlsleben, mit klaren Anschauungen und einer augenscheinlich aufwärts gehenden Technik. In ihm kristallisirt sich die solide Rechtschaffenheit nicht nur, welche die Münchner Kunst seit vielen Jahrzehnten auszeichnet, — es ist auch thatsächlich die Mehrzahl der grössten Leistungen in neuester Zeit in seinem Gefolgskreis entstanden. Er steht hinter seinem Vorgänger in keiner Weise zurück. Er übertrifft auch in seinem wirklichen Gehalt, wenn man in unbefangener Sachkenntniss abwägt, sicher seinen Secessionsrivalen am Königsplatz. Sieht dieser zweifellos pikanter aus, so vergesse man nicht, dass Mixed-Pickles und Sardellen auch pikant sind, — dass das Pikante aber weder für die geistige noch für die leibliche Nahrung irgend welchen, — es sei denn einen vernichtenden, — Werth besitzt. — Hat der Glaspalast einige monotone Säle und mancherlei Minderwerthiges, so ist zu berücksichtigen, dass er in seinem



F. von Lenbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Erica und Marion Lenbach



F. von Lenbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Bildniss



Caspar Ritter. Blumen

System einer objektiven, der ganzen nationalen Hervorbringung dienenden Kunstpflege im Wettbewerb auf ein obenhin bestechendes Aussehen mit der Secession nicht rivalisiren kann — d. h. für ein oberflächliches Auge; die Secession gibt ja ihrer schönen einstigen Devise: «Nothwehr für die unterdrückte Jugend» — längst die praktische Auslegung, dass durch rabiates Auswählen unter den frischen Kräften, — soweit sie nicht einem bestimmten Kreis angehören, — ein buntbewegter, den Laien leicht blendender Eindruck zu erzielen ist; hätte der Glaspalast in diesem Jahr einmal sich zu dem gleichen kunstmörderischen Verfahren bequemt, so würde auch der Naivste sehen, durch welch' eine Summe bedeutender Würfe und durchweg gediegener Leistung er dem Unternehmen am Königsplatz überlegen ist!

Von der Secession hörte ich in München Viele sagen, dass sie auffällig still stände. Das stimmt nicht. Sie schreitet in Wirklichkeit rapide in ihrem natürlichen Verfall fort. Sieht man von einigen Fremden ab, — deren Viele zum Verdecken eigenen Defizits herangezogen sind, — so bleibt kaum ein Dutzend Namen solcher, die man mit aufrichtiger Freude betrachten kann. Die sehr geschickte Anordnung der ersten Säle hilft darüber so wenig hinweg als die durchtriebene Einführung und Anpreisung, — als die Geschicklichkeit, mit der die Secession einen Theil der Tagespresse für sich zu interessiren verstanden hat. Es gibt



Hermann Urban. Jugend

für die Zustände im Kreise der Secession keine schlagenderen Merkmale, als u. v. A. die bevorzugte Vorführung solcher «Leistungen» wie die des einst bessere Tage als Maler gesehen habenden A. Keller, — wie das Prinzessinnenbildniss von Hierl-Deronco; wird die Dame wirklich diese Karrikatur auf ihre zarte, durchgeistigte Erscheinung in ihren Zimmern aufhängen und sich überzeugen lassen, dass diese Art von «Kunst» — «neueste Errungenschaft» sei??? Oder wie einige der oberen Säle, deren Bilder auf uns mit allen Schauern der geistigen Umnachtung wirken, als befände man sich in einem Irrenhaus für — moderne Maler? Solche Kritiklosigkeit beweist lediglich für jeden Unbefangenen, wie zerfahren und verwirrt die inneren Verhältnisse der Secession sind, die heute nicht mehr vorstellt als ein paar wirklich begabte Maler, an deren Rockschösse sich anscheinend alles Verderbte, Talentlose, Verfahrene in der neueren Malerei unabschüttelbar geklammert hat. Sind die paar «Könner» in diesem Kreise so geschmacklos, sich das auf die Dauer gefallen zu lassen, so ist das schliesslich ihre Sache, — denn sie haben die Zeche zu bezahlen, da die Anderen nichts an Ruf und Ansehen zu verlieren haben. Die Herren sollten wohl überlegen, wie wenig in neuerer Zeit sie an Boden gewonnen haben und wie spürbar schon das Odium der Führerschaft bei einer destruktiven Künstlergruppe sich an sie gehängt! Denn die Secession hat mit der nationalen Kunstleistung der Gegenwart im Ganzen nichts mehr zu thun. Sie vertritt nicht mehr die Jugend, — denn die wiegt im Glaspalast über und neue Kräfte finden bei ihr nur eine — sehr zurückhaltende Gegenliebe. Sie vertritt nicht mehr die social-realistische Malerei, welche auf Grund einer politischen Zeiterscheinung ein logisches Daseinsrecht besass, — soweit die Darstellung eben wirklich künstlerisch war, — — sie vertritt auch nicht eine auf nationaler Grundlage ruhende Phantasiekunst. Was sie in der deutlich erkennbaren Gesammtheit ihrer Werke vertritt, ist Neuaufarbeitung veralteter Auslandsabfälle, — jetzt kommen schon die Newa-Tataren an die Reihe, — ujeh! —, — ist ferner minderwerthiges Exercitium in Palettenkniffen, — und nicht ein Deut mehr! Wann hätte in den letzten Jahren die Secession ein wirklich Neues, fruchtbar Weiterwirkendes vorgeführt? Sie vertritt auf nahezu allen Linien die Künstelei, — nicht die Kunst. Sie schraubt mehr und mehr die Künstlerstellung in die Sphäre des wandernden Geigenjongleurs und Bildnissgauklers, wie sie das vorige und der Anfang unseres Jahrhunderts



Theodor Esser. Lustige Nacht



August Fink. Winterlandschaft an der Isar bei Freising

gekannt hat. — — Sie ist Alles im Allem längst keine künstlerische Gruppe mehr, mit der man rechnen muss, — vielmehr lediglich eine Personenklique von 5 Leuten mit 50 Palettenakrobaten etwa als Anhang, die in ihren kokottenhaft à la Maupassant anmuthenden Ausstellungen den rapiden Verfall einer bestimmten degenerirten Gesellschaftsklasse in unserem Volkskörper darstellt. Sie theilt als pathologische Erscheinung mit dieser auch das ganz auffällige Nichtkönnen im «soliden» Handwerk der Kunst und die völlige Unfähigkeit, irgend etwas über den Rahmen des ersten Einfalls, der Skizze, des Versuchs hinaus als ein vollreifes Werk, als eine vor ernsten Männern giltige Leistung zu Stande zu bringen; — das wirkt aus der Gesammtheit der Secessionsausstellung heraus als eine den Kunstfreund bedrückende, — und das namentlich, wenn er «mit» der Jugend fühlt! — aber unbarmherzige Thatsache. Eine nicht aus dem Volksleben mehr oder minder hoch anwachsende Kunstweise ist nicht lebensfähig, — der Volksinstinkt wehrt sich, solange er gesund ist, gegen in seinem Sinne antinationales und antikünstlerisches Schaffen, — er hat sich erfolgreich der Secession bisher erwehrt,



Eugenie Munk. Pierrot

— und die Schlussfolgerung ist nicht mehr abzuweisen, dass die Episode der «Secession» nunmehr zu Ende geht. — —

Gegenüber diesem Hurrahstil überreizter Nerven und willenlos jedem Eindruck vom Ausland überlassener Sinne im Secessionshaus wirkt der Glaspalast wohlthätig mit der ruhigen und nachdrücklichen Dynamik einiger hochbedeutender Schöpfungen von Zukunftstragweite und einer grossen Zahl grundsolider Arbeiten, die auf dem Boden ehrlicher Künstlerbegeisterung an den Welterscheinungen und eines tüchtigen, überall sich hervorkehrenden Handwerkskönnens gewachsen sind.

Die Hauptanziehungspunkte bilden hier diesmal zwei unserer grössten, einander vollständig entgegengesetzten Künstlerpersönlichkeiten, — nämlich Lenbach und Klinger. Man kann von der über ein Dutzend Werke enthaltenden, mit der grössten Feinheit des Zufälligen vorgeführten Sonderausstellung Lenbach's schlechthin nichts Besseres sagen, als dass eine neue Jugend über den Künstler gekommen ist und er die bisher eingenommene Höhe, — so unglaublich es klingen mag, — noch überboten hat. Seine «Halbfigur einer Zigeunerin» ist geradezu ideal vollkommen und eine der schönsten Leistungen des Künstlers, die unbedingt in ein grosses Museum gehört. Ist dieser runde, etwas nach hinten gewandte Körper mit dem Gewandfetzen wunderbar gemalt, — ist da ein Schmelz, eine Wärme, eine Tiefe im Ton und eine bethörende Stimmung; welche uns ähnliche Eindrücke von den grössten Meistern der Geschichte, — einem Tizian, Rembrandt, Rubens, — lebendig macht! Und diese stupende Wirkung setzt sich heuer von Bild zu Bild fort, wobei diesmal das weniger Vollendete seltene Ausnahme zu bilden scheint. Da ist das erstaunlich feine und schlagend ähnliche Bildniss einer älteren Dame, — neben ihm das süsse Köpfchen einer bekannten Münchner Malersgattin, das prächtig im flüchtigen Augenblick eines aufhuschenden Lächelns erhascht ist, — von gleicher malerischer Genialität aber auch das Doppelbildniss in Vollfigur von einer jungen Dame und einem Mädchen, dessen kostbare Farben bestechend aus dem tonigen Hintergrund tauchen: in den fremdartig-feinen Zügen mit dem Feuer und dem sprühenden Geist im Auge glaube ich Frau von Lenbach selbst zu erkennen. Ich hebe noch das kraftvolle Schauspieler-Bildniss, den reliefartigen Bismarckkopf und Björnsons Conterfei heraus, ohne damit die besten Stücke dieses Lenbachsaals annähernd vollzählig angeführt zu haben. — — — Was das immer wieder Unbegreifliche an den Lenbachschöpfungen ist: er steht fast überall — seltene Ausnahme



F. A. von Kaulbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Frau von Kaulbach



F. von Defregger pinx.

Kraftprobe



Max Ring. Am Gemüsestand

abgerechnet — sicher auf dem Boden der Natur. Seine Farben und Töne sind das Seltenste, oft Köstlichste, das Musikalischste möchte ich sagen, was ein königlich in seinem Reich herrschender Geist ausgesonnen hat, — es steckt eine grenzenlose Arbeit und Vorbereitung, ein unglaubliches Beobachten und Nachdenken in diesen scheinbar so mühelos hingesetzten Tondämmerungen, die in dieser Finesse und Differenzirung anscheinend niemals in der Natur vorkommen; aber er verliert trotzdem nur sehr selten einmal die Natur aus dem Auge; sie steht schweigsam überall in seinen Formen und in jedem Gesichtsinhalt als etwas ihm genau Bekanntes, das er aus primitiver, roh wirkender Einfachheit erhöht, mildert und nach seinen Malerinstinkten umgestaltet. Dieser enge Zusammenhang von Natur und Geist bei ihm und diese königliche Herrschaft über die Mittel der Kunst bedingen Lenbach's Grösse; man darf heute, wo Böcklin's und Menzel's Werk mit dem Alter dieser Maler als abgeschlossen gelten können, von dem jugendfrischen Sechziger Lenbach ohne jegliche Uebertreibung sagen, dass er der erste «Maler» der Gegenwart ist. Und dabei ist seine Kunst in ihrem ganzen Umfassungskreis, in ihrer seelischen Richtung doch vollkommen national; sie kann vorbildlich dafür sein, wie ein Künstler in seinen Mitteln sich die Erfahrungen aller Völker und Zeiten der Geschichte dienstbar machen darf, ohne den Zusammenhang mit dem Kunstgenius seines Vaterlandes zu verlieren. —



Conrad Kiesel. Damenbildniss

In einer ganz anderen Welt der Kunst doch eine Lenbach verwandte Erscheinung ist K l i n g e r, der diesmal sein vielgenanntes, in der «Kunst unserer Zeit» schon mehrfach besprochenes Riesentriptychon: «Christus im Olymp» ausstellte. Das Bild ist äusserst ungünstig angebracht. Der rothe Koloss zur Linken, der blaue zur Rechten sind die ungeeignetste Nachbarschaft, — das grelle Oberlicht, das durch ein besonderes Velum hätte gedämpft werden müssen, macht die Farben, welche im Vorjahr auf der Leipziger Gewerbeausstellung und in der Werkstatt des Künstlers blüthenfrisch und lebendig wirkten, kalt und hart; dem Bild ist bis auf



Anton Laupheimer. In Ferien

die durch ihre tiefere Lage begünstigtere Predelle fast der ganze eigenthümliche Farbenreiz genommen. Das ist sehr bedauerlich und sollte abgestellt werden; der Glaspalast hat doch gewiss keine Ursache, den geschäftigen Gegnern eines seiner «Haupttrümpfe» Wasser auf die Mühle zu giessen. Das Bild darf ich aus den wiederholten Beschreibungen wie aus Abbildungen als so bekannt voraussetzen, dass ich ein Eingehen auf seine Einzelheiten unterlassen kann. — Was Lenbach unter den «Malern», ist Klinger mit seinem zwischen 200 und 300 Nummern zählenden Gesammtwerk unter den «Künstlern». Er ist Phantasiekünstler grössten Kalibers, in dem die Gedankengänge von Antike, Renaissance, der gesammten Gegenwart nach künstlerischem Ausdruck drängen, für welchen er die Stecherkunst, die Plastik, die Malerei verwendet hat. Seit seiner Reife steht er in den Formen streng auf der Natur; aber er erhöht die Natur wie jeder grosse Künstler; seine Farben sind darum ebenso wenig Naturfarben wie die von Lenbach; er sucht im Kolorit gewisse grosse symbolische Wirkungen, die seinem Bildproblem dienen. Das haben alle grossen Künstler von Giotto bis Michelagniolo, von den Eycks bis Dürer, von Cornelius bis Böcklin gethan, — und es ist wirklich gut, dass die Kunst in ihrem

Lauf stets noch von grossen Künstlern, nie aber von schlechten Kritikern mit mangelhafter Kenntniss der Kunstgeschichte gemacht wird. Wenngleich für Klinger persönlich die Malerei die sprödeste unter seinen Techniken ist, hat er doch ein als Bild so ausgezeichnetes Farbenkunstwerk wie das «Parisurtheil» geschaffen, und man wird auch diesen «Christus im Olymp» trotz mancher ernsten Einwände der Zukunft überlassen können. Dies Werk geht seinen Weg mit seiner gedanklichen Grösse, seiner edlen Formengebung, seiner Farbenkraft, — ob der Künstler es noch einmal übermalt oder nicht, — es ist viel zu bedeutend. Wie wir Germanen aus Gründen, deren Erörterung hier zu weit führt, wohl am tiefsten in die weltgeschichtlichen Probleme der Antike und der Renaissance eingedrungen sind, — so ist auch dies Werk wie andererseits Ibsen's «Kaiser und Galiläer» ein Zeuge davon; ferner aber auch dafür, wie grossartig der ideelle Zusammenprall von Antike und Christenthum von einer modernen Künstlerphantasie erschaut worden ist.



Albert Hynais. Studie

Klinger ist im gesammten Nord- und Mitteldeutschland heute rückhaltlos anerkannt; wo man ihn im Einzelnen nicht goutirt, hält man sich mit gutem Takt zurück, weil man sich sagt, dass ein bedeutender Künstler am Ende doch Recht hat; man ist durch die Erfahrungen mit Menzel und Böcklin gewitzigt; die Opponenten der 70er und 80er Jahre gegen beide haben Haare auf der Wahlstatt gelassen, — sie haben als schliesslich nicht ernst genommene Leute ihre kritische Thorheit mit der Laufbahn bezahlt und sind grösstentheils verschwunden. Aus einer bestimmten, sehr gekannten Münchner Gruppe heraus wird jetzt dasselbe mit Klinger erlebt. Böcklin, an dessen Stellung nicht mehr zu tasten ist, wird verherrlicht, — aber die «Allegorie» (Böcklin hat kaum Anderes je gemalt!) gilt ihnen u. A. als künstlerisches Unding und veraltet. Die Allegorie beherrschte leider nun alle Zeiten der Kunstgeschichte, — wie kann man ohne sie Michelagniolo's, Ruben's Namen nennen! — sie wird immer, wo intensives Geistesleben sich mit dem Formentalent der Kunst vereinigt, die Darstellung eines Künstlers bestimmen. Das wird nie anders sein und immer werden die Kunstgesetze aus den grossen Kunstwerken abgeleitet werden müssen. Den grossen Kunstwerken aber ist es eigenthümlich, dass sie immer vom Wesen der schaffenden Künstlernatur bestimmt werden: der



L. von Löfftz pinx.

Orpheus und Eurydike



Franz Stuck pinx.

Pallas Athene



Orrin Peck. Kohlkrautgarten

eine leistet Unvergängliches im malerischen Ausdruck wie Lenbach, — der andere zieht als einsamer Philosoph die Quintessenz aus der Geschichte und formt sie zum Werk der bildenden Kunst wie Klinger, — der dritte schildert die bunten Bilder des Lebens unmittelbar nach der Natur wie Menzel und Defregger, — ein vierter lässt sich Paradiesesträume einfallen wie Böcklin. Ein Jeder wird trotz aller Schulmeistereien Recht behalten müssen. Das Einzige, was in der Kunst nicht das mindeste Daseinsrecht besitzt, das ist die Stümperei, die mit frecher Miene vorgibt, Meisterschaft zu sein, — ist die seelenlose Mache und jener prahlende «Verzicht» auf Geist, Bildung, die Errungenschaften vieltausendjähriger Kulturarbeit, welcher im Grunde nichts als Zugeständniss blödester Geistes- und Herzensarmuth ist. —



Nikolaus Gysis. Studienkopf

Unter den übrigen, der Phantasie huldigenden Werken der Ausstellung sind einige Collektiv-Abtheilungen zu nennen. So die interessante von Gysis mit ihrer Vielseitigkeit und ihrem graziösen Charakter, — so auch die vornehmen Tafeln von Löfftz; der Meister hat seine langerwartete Darstellung von «Orpheus und Eurydike» gebracht, — zwei ausgezeichnete Männerakte und ein bekleidetes zartes Weib dazwischen mit schönem Rythmus der Bewegung, mit einem sehr delikaten Farbengeschmack, mit bestechendem Schönheitsgefühl; es ist im antikisirenden Stil der älteren deutschen Schule eine sehr anmuthige Schöpfung, welche es wohl verdient, in der Pinakothek neben desselben Meisters berühmter «Grablegung» zu hängen. Erreicht sie diese auch nicht ganz, so ist sie doch ein mit unendlicher Liebe und Andacht geschaffenes Werk. — Ein sehr verheissungsvolles koloristisches Talent ist ferner das von Raffael Schuster-Woldan, der Jahr für Jahr in junger Meisterschaft gewachsen ist. Er ist ein Phänomen an Farbengeschmack und hier von hoher Feinheit, — wofür seine «Legende» ebenso Beweis ist als das entzückende Mädchenbildniss mit seinem System grüner Töne. Kann man von seinem «Selbstbildniss» sagen, dass es meisterhaft



Ernst Thallmaier. Lektüre

charakterisirt noch ausserdem ist, so geschieht es mit einer gewissen Beruhigung, dass dieses koloristische Talent Dank neutralisirender Gabe an der Klippe des Versandens in der Koloristik schwerlich scheitern wird. Wir wissen auch von früher her, wie herzhaft der Künstler sein kann, mit dem wir uns in Kurzem noch näher beschäftigen werden. Uebrigens ist auch sein Damenbildniss nach dem Vorbild des bekannten Selbstbildnisses von Vigée Le Brun eine sehr treffliche Arbeit. Bei der Secession ist noch Stuck hervorzuheben. Seine längst bekannte « Kreuzigung » wirkt hier ungleich günstiger Dank besserer Beleuchtung, als diejenige seiner Zeit bei der Berliner Ausstellung war, und lässt die wuchtigen Massen der Farben viel glücklicher zusammengehen. Man sieht bei solchen Vergleichen, wie viel bei einem Bild auf die richtige Beleuchtung und passende Nachbarschaft ankommt. Unter mehreren kleineren Tafeln sind noch eine neue Auffassung der « Pallas Athene » als von guter malerischer Durchführung, — ein neues Selbstbildniss daneben besonders hervorzuheben.



Hermann Moest. Das Los des Schönen

Nicht viele, aber zum Theil hochachtbare Werke gehören dem religiösen Stoffkreis diesmal an. Hier ist seit Jahren ein spürbares Versagen festzustellen, das einem Zeitzuge entspringt. Eine Ernüchterung ist vorhanden, die als ein Rückschlag gegen die reiche Pflege des Gebiets bei den Münchnern und Düsseldorfern in den ersten drei Vierteln des Jahrhunderts gelten kann. Das Wenige, welches hervorgebracht wird, macht den Eindruck bestellter Arbeit für Kirchen und Kapellen oder aber des gleichgiltigen Versuchs mit neuen Wegen der Auffassung, der Technik, — der naive Glaube und die selbstvergessene Andacht wird selbst im Besten oft vermisst. Trotz dieses kleinen Minus indessen ist Marr's aufsehenerregende « Madonna » nahezu ein voller Wurf. Es ist malerisch eine sehr tüchtige Arbeit mit einer glänzenden Behandlung des Beleuchtungsprinzips nach dem berühmten Correggio der Dresdner Galerie, und die Lieblichkeit der « Madonna » und des Bimbo, die süsse Kindlichkeit der kleinen Engel im Halbkreis und die ergriffene Unschuld der Grossen dahinter sind Bildelemente von

grossem Gewicht; nur stört mir das erstarrte Pathos der Engelgeberden die Wirkung gerade so sehr als das knallige Roth des Madonna-Kopftuchs, — und ich möchte wünschen, dass der Künstler hier nochmals den Pinsel ansetzt.

Daneben ist auch eine gross und wuchtig erdachte « Adoratio crucis » von Thedy zu nennen, die viele treffliche Eigenschaften hat und trotz einer gewissen Herbheit durchgebildeter Formen doch feine psychologische Züge offenbart. — Der talentvolle, aber ungleiche Corinth bewegt sich auf seiner « Kreuzigung » in der bei ihm schon bekannten quattrocentistischen Formenwelt der Präraphaeliten mit diesmal noch trockenerer Farbe, überrascht dagegen auf der frisch hingesetzten kleinen « Versuchung des hl. Antonius » durch die Fülle der Bewegungsmotive sowie drastischer Verkörperungen von der Sünde in dieser vergänglichen Welt. — Ein anmuthiges Stück ist der kleine Madonnenkopf in originellem Rahmen von dem auch beim Bildniss mit Auszeichnung zu nennenden Echtler, — nicht minder distinguirt aber auch — least not last — Nonnenbruch's sehr empfundene « Verklärung » mit der süssen, von Engelsköpfen umgebenen Engelsgestalt, — die nur für meinen Geschmack um ein paar Striche zu weich gehalten ist.



Anton Montemezzo. Leckerbissen

Von grosser Historie ist nur ein Paradebild von Braun zu nennen, das den Prinzregenten mit seinem Stab eben die Front eines Regiments abreitend darstellt. Die malerisch widerstrebende Aufgabe, modernes Militär und seine Stäbe während der Paradestellung bildnissähnlich und namentlich in bayerisch-blauer Uniform darzustellen, ist, so gut es geht, behandelt, — — übertriebene künstlerische Anforderungen darf man an solche Werke nicht stellen, da hier der militärische Zweck die Hauptsache ist. —

Mannigfach und theilweis recht anmuthig ist das Phantasiestück vertreten. Da ist ein origineller Einfall von Pacher, welcher in seinen « Abschiedsgedanken » mit



Franz Grässel. Enten



M. Nonnenbruch pinx.

Verklärung

eigentlich wenig bedeutenden Mitteln eine sehr hübsche Sache zu Stande brachte. Ein in letzter Dämmerung dahinrollender, sehr plastisch gemalter Zug an einer Kurve, — letzter Glast am Horizont, — am hellen Coupeefenster ein träumender Mann, vor dessen verlorenem Auge aus den Wiesennebeln am Bahndamm Faschingsgestalten sich bilden und zu ihm empordrängen. Es liegt eine eigene Wirkung in dem Bild, — ein feines Erhaschen jener Stimmung des einsamen Indienachthineinfahrens und melancholisch lebendigen Rädergerolls, wenn das Herz zurückbleibt, wo die Fahrkarte gelöst ward. Verwandt im System der Erfindung ist diesem Bild ein neuer Malczewski, dessen heurigen Gegenstand ich vor Langem von ihm einmal in malerisch noch feinerer Lösung behandelt sah: Ruhmesträume eines jungen Kunsthandwerkers. Da sitzt auf einer Stehleiter oben ein Malerlehrling und stiert vor sich hin, indessen die ihm entfallenen grossen Schablonen langsam zur Erde schaukeln; ihr Geräusch macht Gestalten vor seinem Auge wach, — bunte Gestalten, die er einst darstellen wird und die ihm die heiteren Freuden erfolgreichen Künstlerlebens verführerisch herzaubern. Die Kunst, mit der Malczewski runde Figuren in schwergewichtslosem Schweben und triebhaft bestimmter Bewegung darstellt, ist frappant, — ich kann nicht ergründen, woran es liegt, — aber man glaubt ihm seine Fleisch und Blut gewordenen Träume.



Leopold Schmutzler. Ein Spaziergang

Georg Schuster-Woldan mit einem Eckehard, — das noch ungeklärte aber gewiss entwickelungsfähige Talent von Müller-Schönefeld in seinem «Märchen», — Huber mit einem Lucifer, — Strathmann mit einem neueren seiner originellen und kunstgewerblich hochinteressanten



Robert Böninger. Idyll

Bilder, das die Tragikomödie eines von einer Schlange überfallenen Faunen darstellt, — schliesslich bei den graphischen Arbeiten Dasio, welcher seinen geistreichen und graziös wie geschmackvoll ausgeführten Einfällen eine noch feinere Würze durch nähere Anlehnung an die Natur geben würde, dürfen in diesem Kreis nicht übergangen werden. — Bei der Secession gehört ihm ein wenig guter, glasiger Böcklin: «Der Hüter des Geheimnisses», — ein etwas flau ausgefallener Thoma: «Tod, Adam und Eva», — sowie eine im Ton äusserst reizvolle Impression von «Badenden» im Waldweiher mit bemaltem geschnitztem Rahmen von L. von Hofmann an. Das Secessionsverhängniss für die Talentvollen ist auch sein persönliches Verhängniss anscheinend: er bleibt ein Bruchstück und kommt über das Wollen einer freilich genialen Inspiration nicht hinaus. — — —

Auch Fritz August von Kaulbach hat heuer eine Sonderausstellung gemacht und in dem vorjährigen kleinen Lenbachkabinet untergebracht. Man sieht da einige geistreich erdachte und graziös durchgeführte dekorative Skizzen, daneben aber Bildnisse. Man sähe statt einiger der Letzteren lieber ein paar von den graziösen Genrestücken des Künstlers, die ganz fehlen. Wenngleich Kaulbach heuer gerade kein «goldenes» Schaffensjahr in den Bildnissen hatte, so ist doch alles Vorhandene von technischer Vollendung, vornehm und sicher im Geschmack. Eine lachende, tiefbrünette, etwas zurückgebeugte Dame, — dann aber die vom Künstler schon oft gegebene schöne junge Dame, welche diesmal auf einer rothgestrichenen Bank im Freien so prächtig selbstbewusst sitzt, reihen sich freilich den glücklichen Arbeiten Kaulbach's an.

Ueberhaupt das Bildniss in der Gegenwart. Es zeigt interessante Erscheinungen. Ein so grosser Meister wie Lenbach wirkt in einer Zeit niemals erfolgreich auf einem so sehr von der Nachfrage des Publikums abhängenden Kunstgebiet, ohne dass nicht die Mehrzahl der Bildnisskünstler von ihm beeinflusst würde. Auch ohne die unmittelbaren Nachahmer Lenbach's im Auge zu haben, trifft man überall auf seine Spur: sein Geschmack in der Malerei, — seine Art, in den Menschen hineinzusehen und alles Unwichtige lediglich unbestimmt zu behandeln, guckten aus vielen der besten Tafeln heraus, — und Tizian, Velasquez, van Dyck bilden noch immer im Ganzen die ultima ratio der Bildnissmaler-Gesichtspunkte —, nur dass Lenbach das Medium ist, durch dessen Brille man die Alten beschaut. Das ist eine natürliche Erscheinung. Solange diese Spur in künstlerischer Weise gewandelt wird, hat sie Daseinsrecht, denn in der Kunst wie in der Wissenschaft wird das Daseinsrecht nur vom inneren Werth einer Sache bestimmt. — Der gemeinsame Grundgesichtspunkt dieser Bildnissrichtung, welche die italienische, spanische und niederländische Renaissance in einer Reihe sehr bedeutender

Bildnisswerke ausgebildet hat, ist der, unter Absehung von allem Zufälligen des Augenblicks in Bezug auf Aussehen und Stimmung den Menschen so darzustellen, wie er als Erscheinung, in seiner geistigen und seelischen Sphäre über eine längere Zeitspanne hinweg auf einen kulturell hochstehenden Anderen, — also den Bildnissmaler, — wirkt. Um ein mir gerade einfallendes Beispiel, das zahlreich vermehrt werden könnte, anzuführen: Lionardo's Giokonda. Da ist eine junge italienische Patrizierin von vornehmer fraulicher Erscheinung. Man kann das Alter nur sehr ungenau und physiognomisch eigentlich wenig Greifbares bestimmen; auf uns wirkt in dem Bild der Duft anmuthiger Frauenerscheinung, wirkt ein verschleiertes Etwas in den weichen Zügen, dem sinnenden Auge. Man weiss sogleich, dass diese Dame nicht zu einer bestimmten Tagesstunde, nicht als Augenblicksphotographie im Ausdruck fest-



Alexander Wagner. Heimkehr

gehalten ist, — vielmehr schaut man, Dank dem Fingerzeig des Künstlers, in Etwas hinein, was wahrscheinlich für die Dame lange Jahre hindurch charakteristisch war: die linde Schwermuth eines unbefriedigten Gemüths. Das hat Lionardo sogleich richtig herausgelesen und alles Andere damit zusammengestimmt. Wenn er nach einer alten Ueberlieferung während der Bildnisssitzungen Musik machen liess und dieser jungen Frau eines alten Mannes noch obendrein stark den Hof machte, so offenbart uns das den bedeutenden Menschenkenner in ihm: als ein durchtriebener Lebemann, der er mit Geist war, beurtheilte er den « Fall » nicht nur in der Beschaffenheit, sondern auch in der Ursache richtig und wandte mit dem feinen Instinkt des geborenen Psychologen Kunstgriffe von erprobter Dynamik an, die den eigenthümlichen Zug bei der zu malenden Madonna stärker ausprägten, sobald er Sitzung hielt. So steht denn auch diese junge Frau seit Jahrhunderten vor uns, — schlagend

ähnlich, vollendet, wesenhaft wirkend, weil das Bestimmende in ihrer Erscheinung nicht obenhin, sondern «in der Tiefe des Seelenmysteriums begriffen» ist. — Man weiss ja, dass auch Lenbach oft lange vor dem Malen im persönlichen Verkehr sich in das Wesen seiner Personen hineinfühlt, und wer sein märchenhaftes Werkstatt-Museum kennt, dem ist vielleicht aufgegangen, welche starke Suggestion es auf den ausüben muss, der öfter zur Bildnisssitzung hierher kommt: er lässt unter dem Stimmungseindruck der hier beisammen befindlichen Jahrhunderte in sorgfältig erlesenen Werken derselben den Alltag seiner Meinungen und Launen von heute draussen, — er wird gefügig und stillbescheiden und verräth unbewusst, was sein eigentliches Milieu ausmacht.

Unter den zahlreich vorhandenen guten Bildnissen ausserhalb der Säle von Lenbach und Kaulbach ist diesmal Echtler besonders hervorzuheben, der den Prinzregenten in sehr schlagender und malerisch höchst geschmackvoller Weise darstellte. Er modellirte gut, zog das Licht in der Hauptsache auf den Kopf in jener glücklichen Art, die uns bei Herkomer und der Parlaghy schon entgegengetreten ist; sie erfordert eine sichere Kenntniss der Mittel, die man dem Bild von Echtler nachzurühmen hat. Es ist das erste mir bekannt gewordene Bildniss von des Künstlers Hand, und ich bekenne gern, eine angenehme Ueberraschung davon gehabt zu haben, weil so reife Werke doch sonst immer das Ergebniss langer Uebung zu sein pflegen. — Auch Schwill, dessen sehr ansprechendes Selbstbildniss ich im vorigen Jahr schon hervorhob, ist wieder sehr bemerkenswerth. Wie treffend ist die Dame in dem gütigen Lauschen des Auges charakterisirt und wie geschickt das in den Farben changirende Kleid gemalt! — so gut, dass dem Laien die Kunst darin kaum auffallen wird. Das Inkarnat könnte ein wenig frischer und der Schwung in der Darstellung ein wenig herzhafter sein, aber auch ohnedem erregt das Bild Aufmerksamkeit für sich, wie für einen sich solide und ehrlich auswachsenden Künstler, der seinen Weg sicher geht und reifen wird. — Berényi's Bildniss unseres Frankfurter Malerpoeten Hans Thoma gehört mit seinem Kontrast von Dunkel und Hell auch zum Besseren, wenngleich zu bemerken ist, dass der ungarische Künstler trotz des koketten Durchblicks auf einen kleinen Odenwald-Hain das eigentlich Thoma'sche nicht recht gefasst hat. — Frau Parlaghy hat neuerdings keine glückliche Hand, wie das hier ausgestellte Bildniss neben anderen neuen Arbeiten in Berlin zeigt. Sie wird hart, unvermittelt, sucht schlagende Wirkungen mit rohen Mitteln. Das thut ein Künstler dauernd nur auf Kosten seines Talentes, weil gerade diese Form des Abirrens mit dem faden Virtuosenziel im Auge einer falschen Anschauungsrichtung entspringt; es wäre bedauerlich, wenn die schöne Begabung der



Stanislaus Grocholski. Verlangen

Künstlerin sich auf diese Weise ruiniren sollte. — Unter vielem Trefflichen sind hier ferner anmuthige und geistvolle Mädchenköpfe von Erdtelt, — Zimmermann's im Ton so sehr als in der schlichten Charakteristik vornehmes Bildniss von Staebli, — von Raff ein sehr wirkungsvolles und gut präcisirtes Damenbildniss, — gute Arbeiten von Kirchbach, Thor, — von Orrin-Peck ein süsses rubensfarbenes Kinderstück, — von Fröhlich anzuführen, ohne dass in dem hier gegebenen Rahmen sich das Hervorragende erschöpfen liesse.

Interessante Tafeln sind auch jene von Höflinger, — ein rund herausgearbeiteter, frischer und pikanter Frauenkopf mit kecken Farbengegensätzen, der gegen eine Landschaft abgesetzt und als eine sehr geschickte Arbeit hervorzuheben ist, — sowie das anmuthige Frauenbildniss von Hoff, dessen feines, nur ein wenig zu weich behandeltes Gesicht von einem teppichartigen Landschaftshintergrund sich abhebt; auch diesem ansprechenden Suchen nach frischer Auffassung wird eine grössere Herbheit erst die rechte Würze geben. Beide Arbeiten bewegen sich in der Richtung, welche die altniederländische und die mit ihr so eng zusammenhängende altdeutsche Kunst lange vertreten hat. — —



Richard Falkenberg. Ophelia

Die Kunstweise der Jugend, wie sie von der Secession in den ersten Jahren vertreten ward, hat sich mit ziemlicher Vielseitigkeit des Wollens auch dem Bildnissgebiet zugewandt, — im Verlauf eines Jahrzehnts manche anerkennenswerthe Schöpfung hier hervorgebracht, — im Ganzen jedoch keinen Boden gewonnen; es ist eines der charakteristischen Zeichen für die gegenwärtige Lage, dass das Publikum sich kühl gegen Gemaltwerden im «modernen» Sinne verhält, und dass keines von den Talenten dieser Art aufkommt. Das liegt in der Sache selbst begründet. Die «moderne» Kunst hat die Betonung auf die zufällige Erscheinung des Augenblicks, demgemäss malerisch auf blosse Palettenkünste gelegt, — sie ist in der Charakteristik auf rein äusserliche Momente ausgegangen, so dass der Mensch, sein Wesen, sein Charakter zur Nebensache vielfach geworden ist. Und damit ist die Grundfrage der Bildnisskunst eben übersehen worden. Wie man sich aber auch als Neuerer und Erfinder geberden mag und der Tamtam kritikloser Freunde für



Erich Kubierschky. Abendlandschaft

ein paar Jahre Einem auch Recht zu geben scheint: man kommt weder in der Kunst noch sonstwo um die Grundgesetze herum, die begriffen und berücksichtigt werden müssen, um etwas Dauerndes zu schaffen. Auch diese Erscheinung der modernen Kunst hat dazu noch einen anderen Haken, als gemeinhin in den Erlassen der Partei-Bonzen zu lesen steht. Man kann nirgends weniger schwindeln als in der Bildniss-Malerei; da heisst's: unbedingt bis in das Kleinste hinein zeichnen, die Palette unterordnen, kraft hoher Bildung und divinatorischer Gabe in einem Menschenantlitz lesen zu können. Dazu thut angeborene Fähigkeit viel, — aber die Bedingung bleibt immer bestehen, dass Energie der Vertiefung und Ausdauer die persönliche hohe Kulturstufe erzeugen müssen, von der aus der Künstler souverain durch das Antlitz hindurch in die Menschenseele hineinblickt. Die technische Erleichterung, welche die modernen Malprinzipien ihren Jüngern gewährt, sind sehr verhängnissvoll bei einem erdrückenden Prozentsatz derselben geworden; es fehlt der Zwang der Versenkung, weil nicht so oft, ausdauernd, beobachtend an ein Werk die Hand gelegt werden muss. Es geht alles so schnell heute; damit fällt das selbsterziehliche Element in der Technik fort; das Denken innerhalb der Sache entwickelt sich nicht weiter, — es verlernt sich mehr und mehr wie jede nicht ständig geübte menschliche Eigenschaft. Lässt man sich als Beschauer von billigen Kunststücken nicht blenden, so wird man in modernen Ausstellungen oft auf's Höchste überrascht, welch' ein Mangel von Intelligenz, an bewusstem Sehenkönnen, an Bildung hinter der Mehrzahl der «modernen» Bildnisse gähnt. Und das fühlt das Publikum instinktiv; daher die grosse Menge von «Dargestellten in öffentlicher Stellung» auf unseren Ausstellungen,



Carl Böhme. Scirocco (Motiv von Capri)

und demgegenüber nur ein paar Brosamen wirklich und in baarem Gelde bezahlter Bildnisse, also von Arbeiten, die über das Verhältniss des Publikums zur Sache einige gewichtige Rechenschaft geben.

An Tafeln von unleugbarem Talent und wahrscheinlicher Entwickelungsfähigkeit sind in dieser modernen malerischen Richtung beim Glaspalast zwei Bildnisse des von den Schotten beeinflussten Malers Knirr hervorzuheben, dessen Halbfigur einer jungen Dame allerdings in Geschmack der Farbe und Auffassungskraft die kleineren Bilder nicht erreicht. Auch Matiegzeck's Damenbildniss ist eine feine und geistvolle Arbeit voll bewussten Könnens, bei der nur der Scherz mit dem Schatten auf der unteren Gesichtshälfte hätte wegbleiben können. In der Secession steht Uhde's gut gemalter und farbig in der Muffigkeit der Armeleut-Existenz famos getroffener alter Kerl auf diesem Boden; warum aber verzichtet ein so ausgezeichneter Charakteristiker, wie Uhde vordem war, auf seine vielleicht beste, sicher aber entwicklungsfähigste Eigenschaft, indem er nicht mehr als die blosse Erscheinung gibt? Velasquez, der ihm bei der Auffassung vorgeschwebt zu haben scheint, hätte ihm auch den Hinweis geben können.



Otto Propheter. Bildniss des Professors Ferdinand Keller

Eine merkwürdige und leider nicht in gutem Sinne bezeichnende Zeiterscheinung ist sicher diejenige, dass alle die jüngeren Leute, welche sich von Lenbach und seiner Richtung abgewandt haben, um «neue Wege» der Bildnisskunst zu suchen, fast insgesammt wurmstichigen Verfallmanieren nachgehen und sich streng hüten, beim Nächstliegenden und Natürlichsten anzuknüpfen: nämlich bei der stammverwandten altniederländischen und der altdeutschen Bildnisskunst. Von Jan van Eyck bis Cranach ist hier eine Anzahl von Meisterleistungen überkommen und hängt in München, Berlin und Dresden doch so leicht zugänglich aller Welt vor Augen, dass diese bloss weit aufgethan zu werden brauchen, damit sie in der glänzenden Farben-Gluth und Pracht, der schlagenden Charakteristik, der gemüthvollen Liebe unsere beste Volkskraft der Vergangenheit erkennen. Freilich hängt diese Kunst mit der zeichnerischen Illustration und dem Kunstgewerbe noch so eng und natürlich zusammen, dass ihre Neuerweckung an den Lerneifer, die Ausdauer, das ehrliche Gewissen der Nachtastenden grosse Anforderungen stellt. Aber bedeutende Kunst erfordert immer die völlige Hingabe. Wo sich die Neigung des Einzelnen etwa gegen die von Lenbach angebahnte Richtung wehrt, da liegt für einen ernsthaft wollenden, weitschauenden und ein nationales Gewissen besitzenden Künstler eine weite und entwicklungsfähige Bahn. Böcklin's Bildnisse, Thoma's Selbstbildniss in Dresden, — was ferner der Frankfurter Pidoll hier vereinzelt neben einigen Anderen auf Dürer's und Holbein's Bahn versuchten,



Raffael Schuster-Woldan pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Malerin



Georg Schuster-Woldan pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Der getreue Eckart



Carl Becker. Abend an der Nordsee

haben nachdrücklich bewiesen, wie künstlerisch und zeitgemäss diese von Dummköpfen gern als «veraltet» ausgegebenen Stilweisen sich fortführen lassen.

Auch Anetsberger, dessen Namen ich zum ersten Male antreffe, lieferte in seinem ausgezeichneten Herrenbildniss in der Secession den gleichen Beweis. Eine wie feine und bewusste malerische Kunst ist hier entfaltet und wie trefflich ist in diesem Gesicht ein feingebildeter, kritisch veranlagter, sehr energischer Charakter ausgedrückt! Man kann sich sogleich lebhaft vorstellen, wie die Klangart der Stimme aus diesem Munde schallen muss, — welches die Bewegungen und Manieren des Dargestellten sein müssen.

Von den 3 guten Ausländerbildnissen, welche die Schwäche der deutschen Secessionsmalerei ihrerseits mitverdecken müssen, ist Herkomer's schon bekanntes Bildniss einer edelrassigen englischen Schönheit, einer wahren Ahnin für ein kommendes mehrhundertjähriges Geschlecht, ein ebenso beredtes Zeugniss für die geistvolle Holbein-Nachfolge in dem mit so vielen guten Holbeins und noch mehr trefflichen Kopien gesegneten England, — zeugt auch Knopff's ohne grossen Mittelaufwand bestechend gut gemaltes Stück mit einem süss aufgefassten kleinen Mädchen in drolliger Stellung der Erwartung an einer Zimmerthür dafür, wie fein, geistreich und neuartig der Künstler Anregungen der altnieder-

ländischen Kunst ausgebildet hat. — Der Dritte ist Segantini, von welchem man ein älteres Künstlerbildniss aus der Zeit vor seiner heutigen Spachteltechnik erblickt. Auch das ist ein Meisterwerk in seinem System äusserst stimmungsvoller Halbtöne, der tiefen Ruhe in Haltung und Herausbildung der animalischen Erscheinung, der verhaltenen Kraft in der energischen Persönlichkeitsgabe. Was ich schon aus der neueren, herbkräftigen Stilweise des norditalienischen Malers schliessen zu können glaubte, scheint sich auch hier zu bestätigen: wie bei dem Menschenschlag ganzer norditalienischer Striche, Toskana eingeschlossen, fliesst anscheinend auch in seinen Adern in Folge unendlich zahlreicher Berührungen der beiden Stämme auf den Völkerwanderungs- und Kaiserzügen ein starker Tropfen deutschen Blutes, dem hier der ausgeprägte individualistische Zug zuzuschreiben ist. Michelagniolo hatte von dieser Abstammung, der er sich selbst rühmte, die trotzige und wildkühne Gewalt, — der heutige italienische Böcklin, Marius de Maria, verdankt dem sicherlich die eigenthümliche Färbung seiner grübelnden Phantasie.



Richard Hartmann. Schülerscene (Goethe's Faust)

Die unreale Phantasiewelt in der Kunst und das Bildniss werden bis zu einem gewissen Grade sich oft vom eigentlichen Volks-Milieu entfernen können, ohne an Kraft, Bedeutung, nationalem Kulturwerth desshalb unbedingt verlieren zu müssen. In stark bewegten, in Aufstiegszeiten eilt oft die Geistesaristokratie dem eigentlichen Volk voraus und formt sich Ideale, in die das Volk erst später hineinwächst. Die Weimaraner Litteratur-Periode, in gewisser Hinsicht auch das Nazarenerthum bieten eine solche Erscheinung. Niemals aber darf das Sittenstück, die figürliche Darstellung in realem Sinne sich vom nationalen Fühlen eines Volks entfernen, die Ideale des kleinen Alltagsbürgers ausser Acht lassen und die Formenwelt aus internationalen Gesichtspunkten entwickeln wollen. Das gänzliche Darniederliegen dieses Gebiets, die Auslandssucht in den Darstellungsmitteln war in der Vergangenheit fast immer mit traurigen Zeiten der deutschen Kulturentwicklung verknüpft; wir finden dann immer ein Siechen der Volkskraft als Parallelerscheinung, — immer aber auch zugleich den Mangel einer ernsthaften Phantasie- und Bildnisskunst grossen Stils. Hier waltet ein wichtiges und unerbittliches Gesetz. Die moderne Wissenschaft hat es längst dahin formulirt, dass alle weittragenden Ideen und Thaten sammt ihren Schöpfern aus den unteren Schichten einer Volksgesammtheit hervorgehen, — dass diese den Untergrund nicht nur für das wirthschaftlich-gesellschaftliche, sondern auch für das geistige Leben einer Nation bilden, — dass nichts auf die Dauer lebensfähig ist, was nicht in der Volksmasse wurzelt. Diese Thatsache gibt dem Sittenstück in der Kunst eine eminente Wichtigkeit als nächster Ausdruck



Gregor von Bochmann. Nordwyker Muschelkarren

des Volkslebens und Volksfühlens. Die Zeit ist zudem längst vorüber, in der die Kunst als ein müssiges Spiel für Weibmänner und Frauen galt; sie wird heute als ein wichtiger Kulturfaktor geschätzt; sie beansprucht das Recht, in ihrem geistigen, seelischen, in ihrem moralischen Gehalt sehr ernst als Kulturspiegelbild wie als Kulturbildnerin betrachtet und beurtheilt zu werden, — welchen Standpunkt ihr gegenüber ich für das einzig würdige Männerverhältniss halte.

Wenn der heurige Glaspalast in einem gewissen Gegensatz zum vorigen einen spürbaren Ausfall auf dem Gebiet der Genre-Malerei erkennen lässt, so ist das ein Zufall. Das Vorhandene selbst, das sonstige Kunstschaffen in Deutschland beweisen, dass weitaus das Meiste an Kunstarbeit bei uns diesen Zusammenhang mit dem Volk, und damit den kulturwichtigen Untergrund, noch hat. Hier liegt für mich auch einer der ausschlaggebenden Gründe gegen das Daseinsrecht der Secession. Die paar Fäden, welche sie mit dem Volksleben wenn auch lose verknüpften, sind zerrissen, — sie hat andererseits aber auch nicht verstanden, Ausdruck für die nationalen Ideen einer vielleicht weit vorausgeschrittenen Geistesaristokratie zu werden, — sie vertritt eben ihrer Entwickelung nach und fast auf allen Linien heute das untergrundlose Malvirtuosenthum, das unter ernsten Männern zu keiner Zeit als vollgiltig angesehen, vielmehr innerlich verachtet worden ist. Ich habe bereits oben und im vorigen Jahr an dieser Stelle die Gründe für diese Secessionserscheinung angeführt, — ich kann kurz rekapituliren, dass physische und geistige Schwächung gewisser moderner Künstlergruppen hier den Ausschlag geben. Es ist in der That unendlich viel leichter, irgend ein Valeur- oder Ideenkunststück zu Stande zu bringen, — wobei ganz davon abgesehen werden soll, wie Vieles aus wenig



Olga Beggrow Hartmann. Idylle

bekannten Auslandswerken «gestippt» ist!, — als einen harmlosen Stoff aus dem Volksleben richtig anzulegen, geistig und seelisch zu durchdringen, als eine fertige und abgerundete, sich selbst erklärende Sache hinzustellen. Man möge den Secessionisten nur einmal zwangsweise die kleine Aufgabe stellen, einen Landbriefträger zu malen, der mit verschmitztem Lächeln einem Dorfmadel einen Brief vom Schatz bringt. Dieses einfache Motiv psychologisch richtig zu lösen, es solide zu zeichnen und natürlich zu malen, dürfte drei Vierteln der Herren völlig misslingen. Man sehe nur einmal daraufhin die deutschen Bilder der Secession unvoreingenommen durch, — es fehlt überall an zureichendem Können, — an jenem ernsthaften Gelernthaben der einfachen Kunstmittel, ohne deren Ausweis in den Glaspalast nichts aufgenommen wird. Es fehlt in der Secession ganz erschreckend an einwandfreien Sittenstücken, die deutscher Abstammung sind.

Eine bestimmt ausgeprägte Richtung zeigt sich im Glaspalaste diessmal nur, soweit es sich um bereits bekannte Meister handelt. Hier ist vor allem Defregger mit seiner prächtigen «Kraftprobe» und ihrem packenden Griff in Leben und Interessen des Volks herhorzuheben! Wie sicher und schlichtkünstlerisch ist das komponirt, — wie kraftvoll und lebhaft geschildert, — wie köstlich sind diese Männer mit ihrer Schätzung der Körperkraft und ihrem gespannten Interesse an der Sache individualisirt! Da ist so echtes Leben des blutvollen Kunstwerks, dass man sich erst noch darauf besinnen muss, welche historische Rolle der Künstler eigentlich als Schöpfer dieser ganzen Richtung einnimmt. Da ist auch Harburger mit seinen genial gezeichneten und köstlich charakterisirten Typen aus dem Leben des bayerischen Landvolks mit seinem Kraftgefühl und selbstbewusstem Daseinsbehagen, — alles dünn, grau, geschmackvoll gemalt; ein paar Zeichnungsfolgen zeigen uns den gefeierten Illustrator und Humoristen; dem Laien wird es kaum auffallen, welch' ein Aufwand von geistiger Kraft für eine so tiefe Durchdringung der Volksseele in ihrer naivsten Daseinsbethätigung nöthig ist. — Gussow hat sein längstbekanntes, farbenköstliches Bild der «Dorfparzen», — drei grundhässliche alte Weiber um einen Säugling im Arme eines drallen Dorfmädchens, — ausgestellt und demonstrirt damit



Fritz Rabending Aus Tirol

ad oculos, wie man der hartgesottenste Realist, Hässlichkeitsfanatiker, impressionistischer Maler und doch ein Künstler mit starker volksthümlicher Wirkung sein kann. Gussow ist gewiss von jedem Verdacht irgendwelcher national-populärer Absicht frei, und doch wirkt das Werk also, denn wo wirkliches Talent und wirkliches Können bei einem gesunden und normal entwickelten menschlichen Organismus sich lediglich ihrem Schwergewicht überlassen, da kommt von selbst Derartiges heraus; das Antinationale ist eben stets Zeichen krankhafter Unnatur. — Von Simm ist eine «Werbung», — einer seiner guten Griffe in das Gesellschaftsleben der Empire- und Biedermeier-Zeit mit graziöser Poetenhand und ausgeklärtem Farbengeschmack, der freilich nicht pariserisch ist —, zu sehen. Einer ähnlichen Ausgeglichenheit der technischen Darstellung steuert augenscheinlich Schmitz mit zwei reizenden Genre-Darstellungen desselben kleinen Mädchens zu. Feine Kleinmalereien von Löwith, Franke, Glücklich, Seiler sind mir noch unter weiterem Guten dieser Art aufgefallen; auch Grützner, dessen «Jessika» nur ein allzu gelbliches Inkarnat diesmal hat, wäre hier zu nennen. Von den Fremden in der deutschen Abtheilung sind in erster Linie meisterhaft durchgeführte Akte von Hynais, — ein neuer Quadrone, der stupende Subtilität mit einer gewissen frischen Natur in interessanter Weise verbindet, — und eine fidele Festscene von Andreotti hervorzuheben. Zu den Fremden gehört vermuthlich auch Marold, der in dem vom vorigen Jahr übernommenen Empire-Zimmer eine Reihe von geistreichen und sehr flott gemachten Gouaches aus dem high life aufhing.



Sigmund Landsinger. Quell-Nymphe

Laupheimer mit einem sehr ansprechenden Familienstück: «Ferienzeit», — in grösserem Stil Raupp mit einem Sturmmotiv vom Chiemsee, — Rau, dessen Farbe neuerdings in's Harte geräth, mit einer Dorfwirthshausscene und einem in der Trauer eines jungen Paares um den gestorbenen Erstling ihrer Ehe schlicht und innig empfundenen Bild, — mit Klosterlebenstücken Cederström, Scholz, — mit einem kecken Karnevalsscherz Grocholski gehören mit der Freude am Leben und seinem liebevoll beobachteten Detail gleichfalls hieher. Roubaud mit einem flotten Tatarenbild, — Falkenberg mit einem im Ton angenehmen, gross behandelten Mädchenkopf, — Ring mit der hübsch gemachten Figur einer jungen italienischen Gemüseverkäuferin fallen unter einer Reihe handwerklich gleich vortrefflicher und poetisch empfundener Arbeiten besonders auf; es ist hier unmöglich, erschöpfend in der Anführung dieser Bilder zu sein.

Unter den Bildern, welche intensiver eine mehr oder minder gut gelungene Annäherung an moderne Anschauungen und Mal-Prinzipien, wie sie früher hauptsächlich vom Secessionskreis vertreten wurden, darstellen, sind Männchen's gross gesehene «Steinklopferinnen» mit der ungeschminkten Schilderung ein ehrliches, malerisch achtbares, inhaltlich das Mitgefühl packendes Stück Arbeit. In seinen Tongängen geschmackvoll, und glücklich damit die traumhafte Dämmerigkeit des Zimmers wiedergebend, ist das Bild von Koch mit der sinnenden Dame, und als ebenso gut im Ton die Darstellung einer «Aehrenlese» von Hartmann hervorzuheben, der es freilich an präciser Zusammenfassung mangelt. Auch Orrin-Peck's «Kohlgarten» leidet trotz aller Frische an zu grosser Breite der Entfaltung wie überhaupt an zu grossem Format; eine ähnliche Darstellung von ihm in früheren Jahren war ungleich kraftvoller trotz des damals schon zu tadelnden Bildumfangs. Zwischen Inhalt und Umfang muss stets ein natürliches Wechselverhältniss sein, — sonst kommt nie eine rechte Wirkung heraus. Auch Klein-Chevalier's «Spielsaal» krankt trotz manches Anziehenden im Wesentlichen an demselben Uebel.

Zu den trefflichsten Arbeiten dieser Art in München heuer ist schliesslich auch bei der Secession Höcker's gutgemalte und sehr drollig geschilderte «Werbung» in Friesland oder dicht daneben zu zählen. — Unter den Fremden am Königsplatz ragt Johannsen durch zwei Innenstücke, davon eines eine Herrengesellschaft in behaglicher Unterhaltung vorstellt, durch feine Stimmung und gute Charakteristik hervor. Freilich steckt viel Manier in diesem Impressionismus, der bei fanatischer Durchführung und Festhaltung an seinem, nur bei manchen Lichtzuständen berechtigten Princip naturgemäss zur Schablone führt.



Pius Ferdinand Messerschmidt. Heimfahrt



Robert J. Curry. Gerettet

Der Künstler war früher ungleich frischer, — auch er scheint trotz aller Begabung allmälig dem Fluch zu verfallen, welcher dem Palettenexperiment auf Kosten der Natur immer folgen wird.

* * *

Ganz besonders reich ist der Glaspalast diesmal mit Landschaften beschickt, unter denen sich eine stattliche Reihe ausgezeichneter und achtunggebietender Werke befinden, ohne dass man gerade das Auftauchen wesentlich neuer Gesichtspunkte in der landschaftlichen Auffassung feststellen könnte. Indessen ist das Fehlen neuer Gesichtspunkte kein Vorwurf gegen die Kunst; die gesündere Auffassung, die Feuerbach z. B. gross gemacht und Schack bei seiner Kritik ihm gegenüber vertreten hat, bricht sich heute mehr und mehr Bahn, — dass es nämlich auf ein ehrliches Naturverhältniss, auf das Können, auf die Beseelung und Durchgeistigung des Stoffs, auf das Heimathgewissen des Künstlers in erster Linie ankommt; die Originalität, die Neuheit ist dabei ein Gnadengeschenk nur insoweit, als sie mit diesen angeführten Momenten verbunden erscheint. Die Kunstgeschichte belehrt ohnehin den, welcher sie unvoreingenommen betrachtet, dass plötzliche Offenbarungen innerhalb des Kunstwachsthums von Generation zu Generation viel seltener sind, als es obenhin scheint; — ein Haschen und Suchen nach Originalität ohne jene Elemente des zuverlässigen Könnens und der Be-



Otto Recknagel. Gestörte Liebeserklärung

deutung dagegen schwört stets solche Gefahren herauf, wie sie der Secession in unseren Tagen verhängnissvoll geworden sind.

Die Landschaft war das Lieblingskind der «modernen» Kunst seit Anbeginn, weil die bestimmenden französischen Vorbilder vorzugsweise Landschafter waren; es hat sich auf diesem Gebiet thatsächlich auch der weiteste Einfluss auf die zeitgenössische Kunst geltend gemacht, — es ist mancherlei Gutes damit gewonnen worden, — die Augen unserer Maler sind für die Probleme von Licht und Luft, von intensiverer Bewerthung für Farbe, Form und Raum geschärft, — der Sinn für die kleinen und intimen Reize der Natur und eine grosszügige Behandlung derselben ist entwickelt. Das sind Vorzüge und Gewinne für die Handwerkstechnik zweifellos, — aber die grossen Gewinne für die «Kunst» der Landschaftsmalerei sind im Ganzen noch ausgeblieben; man sieht nur hier und da erst frische Ansätze, um aus den Theorien vom Naturalismus bis zum Symbolismus etwas für uns Brauchbares zu entwickeln, eine grosse Auffassung zu schaffen, die dem natürlichen Verhältniss der Deutschen zu seiner Heimathlandschaft entspricht. Und dies deutsche Verhältniss zur Landschaft ist ein weitaus anderes als das der Franzosen. Ich möchte das Verhältniss der neueren Franzosen zur Landschaft als das einer monumentalen Eitelkeit und Ichsucht bezeichnen. Er sieht sie als Coulisse um seine eigene Person herum, — sie wirkt äusserlich als vibrirende Farbe und unbestimmte Form auf ihn, — sie ist ihm ein Abstraktum für die Erholung, für die Stadtflucht, — er geht «an das Meer» oder «auf das Land», ohne das Ziel seines Veränderungswunsches zu individualisiren. Dazu kommt ein wichtiges physiologisches Moment: Die Geschwächtheit der niedergehenden gallischen Rasse, welche eine Schwächung der Sehkraft nach sich zieht. Im Grunde ist der Impressionismus nicht viel Anderes als die gegebene «Kunstauffassung der Kurzsichtigkeit».

Wie anders und in Hinsicht des Kunstgenies bedeutender ist die deutsche Landschaftsauffassung in den besten und allen reifen Zeitabschnitten gewesen. Gerade desshalb hat das deutsche Gelehrten- und Künstlerthum die Antike vor allen epigonischen Völkern so gut und tief verstanden, weil die Beseelung der Natur vor dem Auge des antiken Menschen wie vor dem des Germanen engverwandte



Ad. Echtler pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Maria



Paul Höcker pinx

Der schüchterne Freier



Carl Marr pinx.

Madonna



Gilbert von Kanal pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Niederländisches Gehöft

Züge hat. Wenn der Deutsche den Rhein hinabfährt, dann wird die Sage, die geschichtliche Romantik der Burgen, Dome und Klöster, dann wird die alte Zeit lebendig vor ihm und beseelt die Schönheit der Landschaft; wenn der Lorelei-Felsen in Sicht kommt, spielt die Musik Heine's wundersames Lied und die Seelen zittern. An die Weser, die Saale, die Donau, den Main, den Bodensee, an die Alpen knüpfen sich volksthümliche Weisen, welche bestimmte Stellen und bestimmte Geschehnisse verherrlichen und einen eisernen Liederbestand aus der ideal gestimmten deutschen Studentenjugend nicht allein bilden, sondern auch überall im weiten Vaterland in aller Munde sind. Mit dem Harz, dem Thüringer-



Max Liebermann. Sonntag-Nachmittag in Laren

wald, dem Riesengebirge sind lebendige Sagen aller Art verknüpft, durch deren Medium das Volk fast ausschliesslich in diese Landschaften schaut; ich greife nach zufälliger Erinnerung heraus: Dieselbe Erscheinung ist überall festzustellen. In der Mark Brandenburg hat jeder See fast seine Sage. Etwas annähernd Aehnliches hat der Franzose ebensowenig als der Romane weiterhin, — — — der Deutsche hängt sich auf's Engste an einem Ort fest, — er rundet sein Bild zu einem tiefäugigen Bildniss ab und beseelt es mit der Phantasie und der Empfindung, — er schafft sich überall einen genau individualisirten genius loci. Hierin liegt auch das deutsche Landschaftsproblem be-



Rudolf Berény. Hans Thoma



William Schwill. Bildniss

gründet. Die deutsche Landschaft der Zukunft ist gar nicht anders denkbar und wird sich nicht dauernd behaupten können, solange sie nicht auf diesem Hauptelement gegründet ist und damit Fühlung zum Volk gewinnt. Damit soll indessen nicht gesagt sein, dass Märchen- oder Sagenstaffage mit der Landschaft verknüpft sein müssten; dieser Inhalt kann unausgesprochen in der dargestellten Oertlichkeit liegen; sie muss ausgerundet und straff geformt dem Gefühl sagen, was sich der Künstler in dieser Art voll Liebe gedacht und empfunden hat, als er gerade diesen Ort zur Darstellung wählte; sie wird dann immer schöpferisch auf den Beschauer wirken. Man hüte sich aber auch vor dem Trugschluss, als wandele die moderne symbolistische Landschaft auf diesem Wege. Sie hat in ihrer Formenanschauung so wenig damit zu thun als mit der Empfindung und dem geistigen Vorstellungskreis, — sie ist lediglich eine das Gegentheil vorstellende Nachahmung französischer Vorbilder.

Im vorigen Jahr wies ich auf den diesmal fehlenden Palmié als einen Vertreter entwickelungsfähiger Landschaftsauffassung hin. Keller-Reutlingen als einer der wenigen Zukunftsleute bei der Secession wächst sich anscheinend mit seinen bayerischen Landstadt-Motiven mehr und mehr dahin aus; er wirkt diesmal sehr erfreulich in seiner stimmungsvollen «Abenddämerung» über einem Flecken am Flussufer. Da ist ein so zusammengefasster Ausdruck mit einer klug zurückhaltenden, fast möchte ich sagen: überwundenen Technik, dass die Abendpoesie eines bestimmten Ortes fast rein herauskommt und die Phantasie des Beschauers in derselben Art, wie es die

Dämmerung draussen immer thut, lebendig macht. Im Glaspalast zeigt ähnliche Ansätze die im Ton feine abendliche Wasserlandschaft von Canal, — sind ferner in verwandter Art Biese, Horadam mit Kleinigkeiten, — Böhme mit einer im Wasser ausgezeichnet gemalten Marine, — ein ebenso gut gemachtes Seestück von Völcker, dessen Parkteich bei Abend dagegen zu sehr nach Whistler schielt, — der diesmal nicht wie gewohnt ausgezeichnete Kubierschky, — Stäbli mit einer tonschweren, monumental empfundenen Waldlandschaft, — Georg Schuster-Woldan mit einem gut gemachten und stimmungsvollen Waldinneren, — Marr's kleines Ackerstück, — von Urban



Jacek Malczewski. Irrkreis

ein gross gesehenes und farbig sehr bemerkenswerthes Bild vom Nemisee mit seinen schroffen Felsenufern, — von Rabending ein sehr glücklich beleuchtetes und plastisch herauskommendes Gebirgsdorf, — von Tina Blau ansprechende kleine Motive, — schliesslich der alternde O. Achenbach mit einer Parthie vom Nemisee, die immer noch durch Gluth der Farbe und hohes Können imponirt, wenngleich es an innerer Kraft mangelt, besonders hervorzuheben. Die Worpsweder, von denen Overbeck und Modersohn Einiges ausstellten, sind heuer nicht von Belang. Gerade sie, welche auf gutem Grunde von Anschauung, Wollen und Können stehen, fangen an, manierirt zu erscheinen;



Walter Georgi. Wirthsgarten

die Portraits von krummen Birken sind zu äusserlich als Charakteristika der Worpsweder Moorlandschaft betont und werden langweilig. Mögen die Herren sich vor dem Verbauern hüten; die Isolirung allein auf dem Lande thut's auf die Dauer nicht.

Unter den mehr in Hinsicht der formalen Lösung bemerkenswerthen Arbeiten ist eine durch die Beobachtung des zarten Lufttons in abendlicher Thauwetterlandschaf sehr ansprechende Dorflandschaft von dem in neuerer Zeit wiederholt mit Betonung genannten Bössenroth hervorzuheben. Auch die grosse Moorlandschaft bei Sonnenuntergang an schwülem Sonnabend von demselben Bössenroth ist in der feinen, vibrirenden Beweglichkeit warmer Töne eine Arbeit von zarter Empfindung und ungewöhnlichem Können, dem man nur eine schärfere Zusammenfassung des Ausdrucks, eine grössere Individualisirung im oben entwickelten Sinne wünschen möchte; ein frisches Temperament ist vorhanden und mit ihm ein ziemlich hohes Mass bewusster Herrschaft über die Mittel; bei energischer Vertiefung und Durchgeistigung ist dem Künstler ein dauernder und ernsthafter Erfolg unschwer erreichbar. — Strützel mit einem heimkehrenden Taglöhnerpaar und abendlich verschleierter Wiese dazu und einem zweiten Abendbild von kräftigerer Wirkung, — des Coudres mit einem anmuthigen Waldabhang in rosiger Beleuchtung, — Bürgel, Fink, Hoch, Wenglein, Andersen-Lundby mit trefflichen Stimmungsstücken in einheitlicher Tongebung, — Petersen mit einem farbenkräftigen Meerbild sind weiterhin als Bilder von solider Darstellung und runder Wirkung zu nennen.

Als Tonmalerei sehr bemerkenswerth wegen seiner ungewöhnlichen Feinheit ist Lieber's Bild mit einer gut gemalten und geschickt am Horizont mit der Atmosphäre zusammengebrachten Seefläche, — ist auch ein schmelzvoll behandelter Ausschnitt vom Donauthal von M. A. König. Als gute Exercitien sind mir sonst noch Arends mit seinem Gemüsegarten, bei dem Luft und Raum trefflich beobachtet sind, sowie die Pastell- und Kohlenzeichnungen von Georgi mit ihren perspektivischen Lösungen aufgefallen. — — —

In Rücksicht auf den gegebenen Raum seien nur kurz ein paar Künstler mit Stillleben und Blumenstücken gestreift, welche zahlreich und vielfach auch



Hugo Bürgel. Flusslandschaft



Louis Corinth pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Versuchung



F. Roubaud pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Russen vor Kars



Paul Hey. Vorfrühling

sehr vortrefflich, Dank alter Münchner Ueberlieferung, vorhanden sind; Nauen, Carstens, Kricheldorf, Bassarab, Sturtzkopf haben Gutes ausgestellt, ohne dass sie alles Beste repräsentirten. Es gibt daneben viele ansprechende Arbeiten. — — —

* * *

Neben dem eigentlichen Münchner Künstlerkreis haben auch heuer wieder einige andere deutsche Kunststädte im Glaspalast Sonderausstellungen veranstaltet. So Dresden. Die Dresdner Kunstzustände sind eigenthümlicher Natur. Nach längerem unfruchtbarem Zustand hat sich dort, Dank der Herbeiziehung von Prell, Kühl, Wallot, Diez ein lebhafteres Kunsttreiben entwickelt, das sich in der grossen Dresdner Kunstausstellung vor 2 Jahren gespiegelt hat. Aber schon auf dieser Ausstellung trat zu Tage, dass in den Kreisen der jüngeren Künstler und Schüler dieser genannten Meister sich mehr und mehr eine bedenkliche Neig-



Ernst Otto. Elche

ung zu gallisirender Experimentirmalerei mit kunstfeindlichem Charakter herausbildete. Heute ist auch Dresden in der schnellen Zersetzung infolge von ungesunder Geistes- und Phantasierichtung beim Nachwuchs begriffen . . . der Verfall geht auch dort um . . . die materiellen Folgen werden kaum ausbleiben . . . die einst so lebhaft begonnene frische Entwickelung Dresdens zur Kunststadt wird sicher gehemmt, da man lokale Kunstblüthen nur mit reifen Leistungen, nie mit talentvollen Experimenten hervorrufen wird.



Gustav Eberlein. Goethe bei Betrachtung von Schiller's Schädel

Der Dresdner Saal ist ein treues Abbild der Dresdner Kunstlage. Er zeigt eine Reihe von ansprechenden Talenten, welche der sächsiche Stammeszug nach Anmuth einstweilen noch vor dem Aeussersten bewahrt, die aber doch fast insgesammt «Talmifranzosen» und gallisirende Maler, keine Künstler sind. Der Einzige, welcher sich durch Besonnenheit wie durch Tiefe der Begabung daraus erhebt, ist Pietschmann mit 2 Damenbildnissen von ausgeklärter Feinheit der Palette. — —

Der Düsseldorfer Saal zeigt grosse Lücken diesmal; ein neueres grosses Gerichtsbild von Brütt sticht mehr durch den feinen Ton als durch scharfe Charakteristik hervor; Carl Sohn's «Festvorbereitung» zeigt in glatter und geschmackvoller Malerei reizende junge Damen im Salon beim Herrichten von Blumenschmuck; Grimm's «Begegnung der Margaretha von Parma mit flüchtigen kalvinischen Niederländern im Jahre 1567» ist eine in allen Einzelheiten ungemein anziehende und Begabung verrathende Schöpfung der Gebhardtschule, geht als Bild aber nicht recht zusammen, — die Wirkung ist zerstreut.

Auch der zahlreich beschickte Berliner Saal macht keinen harmonischen Eindruck. Eine kleine Handzeichnung von Menzel ist im Vorübergehn zu erwähnen; seines besten Schülers Skarbina «Allerseelen» verliert in dem nicht günstigen Licht sein Bestes, nämlich die feinen Töne und Uebergänge; ein Triptychon von Engel: «Von der Waterkant» wirkt allzu illustrativ trotz seiner farbigen



Ludwig Fahrenkrog. Träumerei

Talentirtheit; etwas uneingeschränkt Erfreuliches sind hingegen zwei Damenbildnisse eines jüngeren Malers, Karl Ziegler. Da ist ein Adel und eine nach Monumentalität ringende Feinheit der Auffassung, — da ist ein Geschmack der Farbe und eine malerische Schulung des Auges, — da ist ein Seelenblick, der noch viel Gutes von dem Künstler verheisst. — — —



Karl Ziegler. Bildniss

Das Ausland ist im Glaspalast diesmal nur zugelassen, — eine Massregel, die durchaus zu loben und sachlich gerechtfertigt ist. So zweckmässig es ist, in grösseren Pausen die ausländische Kunst reichlich und bedeutend den Künstlern vor Augen zu stellen, um ihnen das Reife und Ernsthafte hochstehender fremder Leistung als Anregung zu bieten, — so bedenklich ist es, den Durchschnittsdeutschen in seiner Auslandssucht durch jährliche Konkurrenz noch zu bestärken; denn das wirkt bedenklich auf die wirthschaftliche Lage unserer Künstler zurück, welche ein staatliches Ausstellungs-Unternehmen immer im Auge haben muss, — das hat auch solche Geisterverwirrung zur Folge, wie sie die Gegenwart leider in hohem Masse kennzeichnet. Ich weiss mich hierbei von jedem Chauvinismus völlig



Josef Huber. Lucifer

frei und habe meinestheils bedeutende Leistungen des Auslandes noch stets rückhaltlos bewundert, sobald sie eben Kunstwerke waren. Aber gegenüber der geradezu gewissenlosen, moralisch verderbten, knechtischen Nachahmungssucht von Auslandsmoden in gewissen Kunstkreisen bei uns muss immer wieder Front gemacht werden. Pflicht und Klugheit gebieten dem Glaspalast, von seiner Seite dem Auslandsthum so nachdrücklich zu steuern, als es geht. Nur eine Kunst auf vaterländischer Grundlage und mit dem lebendigen Erbtheil unserer Altvordern ist kulturbildend, wie die ganze Geschichte lehrt, und nur sie macht die stärksten Kräfte in einer Künstlerpersönlichkeit frei und fruchtbar in reifen, grossen Thaten.

Die Auslandskunst ist bis auf ein paar unter den Münchener hängende bessere Werke in den Auslandssälen selbst sehr schwach und unbedeutend vertreten. Das Meiste dürfte zudem Kunsthändlerwaare sein, die einen Markt sucht. Man kann sich mit wenigen Anführungen begnügen. Wesentlich im Stoff und daneben schulgeschichtlich interessant ist ein Bild aus der älteren englischen Geschichtsmalerei mit ihren harten Linien und ihrem bunten Kolorit, — nämlich Davidson's Scene aus der Schlacht bei Trafalgar, vor deren Beginn Nelson von seinem Admiralschiff aus eben den berühmt gewordenen Befehl an sein kampfbereites Geschwader signalisiren lässt: «England erwartet, dass Jedermann seine Schuldigkeit thue». Das ist mit vielen Figuren volksthümlich, maljournalistisch, ansprechend, wenn auch ohne grössere künstlerische Gesichtspunkte behandelt. Es sind auch noch ein paar weitere Bilder verwandter Art vorhanden. — Als Thiermalerei sehr anerkennenswerth, wenn auch in der Formatgrösse vergriffen, ist ein Bild von Curry, das Bernhardinerhunde auf verschneitem Pass als Retter einer verschütteten Familie schildert, — wegen seiner feinen Anmuth in Auffassung und Behandlung einer reizenden Mädchengestalt auf Frühlingslandschaft-Hintergrund ist schliesslich noch ein Aquarell von Battaglia hervorzuheben.

* * *

Die Bildhauerkunst kann wegen der beschwerlichen und kostspieligen Versendung ihrer Werke auf Ausstellungen in der Regel immer nur lückenhaft vertreten sein; sehr grosse Plastiken sind meist sogar nur am Ort ihres Entstehens ausstellbar und man kann von etwaigen Vorführungen dieser Art nicht immer mit Sicher-



Alexander Koester. Märzabend



Carl Gussow pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Dorfparzen



Emil Rau pinx.

Die Kaiserin kommt, Juchhe!

heit auf die zeitweise Lage der Künstlerschaft auf diesem Gebiet schliessen. Die gegenwärtige Bildhauerei ist mit einer Anzahl tüchtiger Könner in der That bedeutender, als die diesjährigen Münchener Ausstellungen auch nur annähernd schliessen lassen. Klinger, Maison, Begas, Strasser fehlen beispielsweise ganz und auch sonst ist von bedeutenden Leistungen nur bedingungsweise zu berichten. — Eberlein hat eine grössere Zahl von Werken ausgestellt; er hat den französischen Chic, die manierirte Nachahmung eines Pigalle, der er lange, freilich virtuos, nachging, anscheinend ganz verlassen und huldigt jetzt einer massvollen Realistik, wie sie hier eine treffliche Halbfigur «Goethe's» mit dem Schädel von Schiller in der Hand, dazu eine Darstellung «Bismarck's» in sitzender nach-



Adolf Männchen. Auf der Landstrasse

denklicher Stellung, ferner auch eine in der Auffassung etwas vergriffene Gruppe von «Gottvater und Adam» zeigt; eine wirkliche Rasse fehlt diesen Figuren freilich geradeso, wie einer Anzahl kleiner Statuetten, die den Mythos vom ersten Menschenpaar behandeln. Der Künstler sucht hier Meunier's feines Gefühl für die Bewegung mit dem leidenschaftlichen Affekt von Sinding zu verbinden, ohne dass es ihm glückt, mehr als eine gewisse Anmuth zu erreichen.

In guter Stilistik bieten sich Götz mit einer das «Drama» symbolisirenden Frauenbüste und Rossi mit einer im conventionellen Sinne gut durchgeführten Sklavin-Figur dar; auch Lederer, der neuerdings ein hübsches Talent in den Vordergrund rückte, ist ein selbstständiger Stilist in seiner

durch eine lauschende Nymphenfigur verkörperten «Haidestimmung», — er ist sich jedoch über das bildnerisch Darstellbare noch nicht vollkommen klar, wie die Auffassung kundgibt. Eine schönheitvolle Heiligengruppe in Holz von Busch, — von Schott eine graziöse, in der Bewegung glücklich gefasste, aber lau und ausdrucksarm durchgeführte Kugelspielerin sind als grössere Werke, — unter den Büsten die des Malers Burger von Sand wegen ihrer Lebendigkeit, Dasio's Damenbüste mit ihrer grossen Behandlung, eine solche von Klimsch wegen des hübschen lauschenden Ausdruckes bemerkenswerth. — —



Walter Schott. Kugelspielerin

In der Secession hat Volkmann eine an die besten Schöpfungen des Quattrocento mahnende Büste eines älteren Herrn, — Stuck eine Amazone auf ungefügem Ross diesmal mit geringerem Glück des Gelingens als bei seinem früheren «Athleten», — Meunier eine Reihe von Statuetten ausgestellt. Ein feines Lebensgefühl, eine frische Auffassung, einen sicheren Griff haben diese Sachen von Meunier alle, so roh und geschmacklos sie ausgeführt sind. Sie stehen künstlerisch sicher höher als die Mehrzahl seiner Bilder, die Gemälde eines farbenblinden, verbildeten, geschmacklosen Maltheoretikers sind. Aber gerade weil diesen Bildern fast jegliche malerische Vorbedingung abgeht, ist Meunier Trumpf der secessionistischen Gegenwart und war er vor Kurzem in Berlin Gegenstand einer wahren Begeisterungs-Orgie. Ein Maler, der malen kann und durch diese Eigenschaften Aufsehen und Zuruf erregt, ist schliesslich etwas Alltägliches und in der neueren Kunstgeschichte seit Giotto sattsam abgeleiert . . . . aber der Rummel mit einem Maler ohne Geist, Geschmack, Darstellungs- und Malvermögen, — das ist das Wahre heute und der Gipfel im Princip des Secessionismus. Und wenn naive Leute Derartiges schlechthin pathologisch finden . . . . dann lächelt man überlegen und murmelt von einer «Umwerthung aller Werthe». Sapienti sat!

DAS KUNSTHANDWERK
AUF DEN MÜNCHENER AUSSTELLUNGEN 1898

VON

HEINRICH ROTTENBURG

Der Begriff «Kunsthandwerk» hat sich nun auch bei uns zu seinem Vortheile umgestaltet: Der Accent ist mehr auf die erste Silbe des Wortes verlegt, während er früher auf den beiden letzten lag. Unsere Handwerksmeister haben in den siebziger und achtziger Jahren, in der Zeit der «Renaissance der Renaissance» sich ein gar stattliches Können erworben als Nachbilder alter Formen. Unsere Goldschmiede gaben den Altnürnberger Meistern nichts mehr nach; unsere Kunstschlosser schmiedeten Gitter, genau so kunstvoll wie die alten Originale, die sie kopirten; unsere dekorativen Maler malten Blümlein und Schnörkel den Meistern des sechzehnten Jahrhunderts nach — so täuschend, wie etwa ein französischer Generalstabsoffizier Akten fälscht. Die Technik und die Handschrift hatten sie schnell wieder erlernt und nach der trostlosen Stilarmuth der vergangenen Jahrzehnte war die Wiederbelebung der Renaissance ein wahres Labsal.

Nur dass diese Errungenschaft einen feineren Geschmack auf länger nicht befriedigen konnte. Ein solcher fand bald, dass jene Wiederbelebung nur die Galvanisirung eines todten Körpers war. Sie führte nicht vorwärts, es fehlte das bewegende Element, die Leute kamen über ein virtuoses Abschreiben vorhandener Formen nicht hinaus. Natürlich: überbieten liessen sich die Meister jener grossen vergangenen Epoche nicht auf ihrem ureigensten Gebiete! Da war ein gewissenhaftes Kopiren noch immer das Beste. Und nach den Trägheitsgesetzen kopirten wir zwei Jahrzehnte weiter einen Stil, der nicht der unsrige war und der unsrige nicht werden konnte. Denn, Stil im höheren Sinne ist krystallisirter Zeitgeist, nicht eine Schablone, der sich die Formensprache jeder Epoche anpassen lässt.

Inzwischen hatten andere Länder schon die Krystallform unseres Zeitgeistes gefunden. England zuerst, dann Frankreich. Einiges drang davon auch zu uns herüber; Vieles brachten deutsche Künstler von ihren Reisen zurück. Einzelne wagten sich an das «künstlerische Kunsthandwerk» und hatten Erfolg, Hermann Obrist, Otto Eckmann u. A. Das Wiederaufblühen der Schwarzweisskunst, die ein anmuthiges und neuartiges Stilisiren anhub, arbeitete vor. Und schon im Jahre 1897 konnten die Münchener «Dekorativen» im Glaspalast ein paar reizende Kabinette mit Arbeiten ihres Geistes und ihrer Hand füllen, die ideellen und materiellen Erfolg hatten und vor Allem den grossen Erfolg,

unsere Techniker des Kunsthandwerks für sich zu gewinnen. Jetzt kam diesen doch noch zu Statten, was sie bei den Alten gelernt hatten und sie arbeiteten congenial den erfindenden Künstlern in die Hände, so dass wir heute, so spät wir auch an die Reihe kamen, den Meistern neuen Kunststils in den oben genannten Ländern an Können nicht mehr nachstehen. Es fehlt freilich bei uns noch das breite kaufkräftige Publikum für edle Werke der Zierkunst und dadurch haben unsere Schaffenden noch nicht Raum genug, sich auszubreiten, nicht hinreichend grosse Aufgaben, an denen sie ihre Kräfte stählen können. Aber dafür sind die neuen Formen überraschend schnell den Meistern jeder Branche des Kunsthandwerks geläufig worden und wir haben alle Aussicht, dass bei uns der «neue Stil» bald nicht mehr, wie in Frankreich ausschliesslich, ein «Stil der Reichen», sondern der Stil aller Leute von gutem Geschmack sein wird. Wer sich ein Stück modernen Kunsthandwerks nach Hause tragen will, kann für ein paar Mark eine hübsche Aschenschale oder einen gefälligen Zinnbecher haben, um geringes Geld ein edelgeformtes Glas, eine Vase in schönfarbig glasirtem Thon oder ein Schmuckstück von feinen Linien. Wenn sich die Sache noch ein paar Jahre so weiter entwickelt, so wird bald der obligate Rokokosalon und das nicht minder obligate «altdeutsche» Speisezimmer aus den Brautausstattungen verschwunden sein und Möbeln neuen Stils Platz gemacht haben, eines Stils, der in seinen besseren Erzeugnissen ja auch der Zweckmässigkeit mehr Rechnung trägt, als jene alterthümelnden Geräthe.

Was der Münchener Glaspalast an Werken des Kunsthandwerks heuer seinen Besuchern bietet, geht über die Darbietungen des Vorjahres noch weit hinaus. Statt der dürftigen zwei Kabinette, die den «Dekorativen» gnädigst in der hintersten Ecke des Ausstellungsbaues angewiesen waren, stehen ihnen in diesem Jahre mehrere geräumige Gelasse zur Verfügung, die durchweg auch in ihrer architektonischen Ausgestaltung als werthvolle Ausstellungsobjekte gelten müssen. Dazu ist der Kreis der ausgestellten Gegenstände wesentlich erweitert und man kann wohl sagen, dass jedes Handwerk vertreten ist, dessen Erzeugnisse naturgemäss künstlerische Ausgestaltung zulassen, und dass wir jedes Material verarbeitet finden, bei dem diese Voraussetzung zutrifft.

Neben den Räumen, die ganz den «Modernen» gehören und auch in ihrer Architektur diesem Zwecke angepasst sind, haben die Gewaltigen des Glaspalastes noch etliche Säle und Gelasse herstellen lassen, die «blos schön» schlechtweg sind und weder mit neuen noch mit alten Zwecken des Ausstellungsbaues etwas zu thun haben. Da ist z. B. ein Höfchen in reichem Renaissancegeschmack nach Motiven aus einem Hofe im berühmten Fuggerhause zu Augsburg von Friedrich von Thiersch eingerichtet, mit einer von wildem Wein überzogenen Pergola, Wandmalereien, einem plätscherndem Brunnen, Blumen, Vasen und Terracottafiguren. Ein vornehm lauschiges Eckchen aus einem Patrizierheim, in dem man sich wohl in eine vergangene Welt zurückträumen könnte, ersetzten nicht schmutzige Glasplatten und ein Gewirr von eisernem Sparrenwerk oben den lieben Himmel! Vollkommenere Illusion noch weckt der «Römische Wohnraum» von Emanuel Seidl, eine ebenso geistvolle als behagliche und ästhetisch schöne Rekonstruktion, der zur vollendeten Täuschung der Einbildungskraft nichts fehlt, als die richtige Staffage. Wenn in dem eigenartigen Broncesessel eine weissärmige Römerin sässe, der köstlichen Kühle geniessend, die der Marmorboden ausströmt und

der plätschernde Brunnen — es wäre ein Idyll aus der Cäsarenzeit, das nicht zu überbieten wäre. So aber trippeln katalogbewaffnete Engländerinnen über den Mosaikstern des Bodens und tappen mit den Fingern an den Wänden, um zu erkunden, ob's Wirklichkeit ist, oder «Imitäschn». Es ist Beides sozusagen, Gyps und Marmor, alte Motive und Nachgefühltes. Nachgefühltes, nichts Nachgebildetes, daher der künstlerische Charakter des Ganzen, der aus dem Raume weit mehr macht, als ein Meisterstück der auf diesen Gebieten hochentwickelten Geschicklichkeit der Münchener Stukkateure. Antiker Schmuck und diskret auf Tischen und Stellagen vertheiltes Prunkgeräth, darunter eine feine silberne Weinkanne von Theodor Heiden verleihen dem römischen Wohnraum auch den Eindruck wirklicher Wohnlichkeit.



Architektur und Kunsthandwerk
Aus Raum No. 24, entworfen und eingerichtet von Architekt
Martin Dülfer-München

Einen hohen, gothischen Saal, der an sich sehr stattlich und würdig ist, aber dem Eintretenden ein unlösbares «Warum?» und «Wozu?» entgegenruft, haben die Architekten K. Hocheder und Paul Pfann ausgestattet. In diesem Raum ist kunterbunt das Heterogenste zusammengetragen, ultramodern-antiknordische Gobelinmöbel von Walter Leistikow, gothisches Kirchengeräth, ein alter Harnisch, neuartige und orientalische Teppiche, Gypsabgüsse, Architekturmodelle und Pläne, neue Renaissancemöbel, die genau so künstlich sind, wie die alten, nur nicht so kunstvoll, neue Stickereien, alte Fahnen, ein Majolika-Kamin, Grabplatten — das Ganze wirkt eigentlich als prächtige Verdeutlichung der babylonischen Verwirrung, die bei uns bis dato in den dekorativen Künsten herrschte. So viel Stile und kein Stil!

Einer der freundlichsten und harmonischsten Räume im Glaspalast ist dagegen das Kabinet No. 29, der — nicht blos nach dem Katalog! — den Charakter eines wohnlichen Zimmers trägt. Dieses ist in einem verfeinerten Biedermeier-Stil gehalten, ein Werk aus einem Guss: Möbel aus lichtgelbem Holz mit Ebenholzeinlagen und Verzierungen, eine Moiréetapete in mattem Grün, Kamin, Hängelampe u. s. w. aus blankem glatten Messing, einem Material, das glücklicherweise wieder in Mode kommt und hoffentlich bald das ordinäre und fast immer in den Formen stumpfe und rohe «Cuivre poli» verdrängt hat. Prächtig dieser Kamin mit seinem funkelnden, sauber ausgeschnittenen Messingmantel, prächtig, auch in der Arbeit, diese freundlichen, hellgelben Möbel (von den Architekten

Helbig und Heiger entworfen, von A. Pössenbacher ausgeführt)! Sehr originell ist das Pianino, aus gleichem Holz gearbeitet wie die Möbel und mit einem in Messingblech getriebenen Figurenfries verziert. Weniger glücklich an diesem Stück wirkt der «eingelegte» Richard Wagner. Der Raum ist bis ins letzte Detail stilgetreu gehalten, bis zum Stück der Decke, bis auf das Geschirr im Glasschrank. Erfreulich ist dieses ganze gelungene Ensemble nicht blos durch die Schönheit der Arbeit und die gefällige Wirkung, sondern auch als Beispiel dafür, wie wir heute einen vergangenen Stil verstehen und weiterbilden gelernt haben. Wir aber schreiben nicht mehr ab, wir übersetzen auch nicht mehr, wir denken in der anderen Sprache! Das Stilschema, das uns in den verflossenen Jahrzehnten Alles war, ist uns heute nur mehr, was dem Schreibenden die Grammatik ist: das Kunstwerk beginnt erst mit der freien Handhabung dieser Sprache!

Betrachten wir die ausgesprochen «modernen» Werke des Kunsthandwerks genauer, so finden wir nicht ohne Ueberraschung, dass auch hier oft gerade das Beste einer Weiterentfaltung vorhandener Kunstformen seine Entstehung verdankt. Und zwar sind namentlich reichliche gothische Elemente im neuen dekorativen Stil zu entdecken, ohne dass aber Jemand daran denken könnte, die betreffenden Objekte als gothisch zu bezeichnen. Aber der Geist dieses herrlichen, unserm innersten germanischen Wesen entsprungenen Stils lebt in den neuen Formen, der Geist, nicht das Cliché, das vordem Alles war. Die Fröhlichkeit, der unerschöpfliche Reichthum, die freie, künstlerische Phantastik der Gothik wird wieder wach, ihre Meisterschaft, die Naturformen in den Rahmen ihrer Gesetzmässigkeit zu bringen ohne Zwang und Gewaltthätigkeit, ihre gesunde Realistik, ihr Linienadel und ihr Humor. Es ist freilich die lebenswarme Gothik des Strassburger Münsters und nicht die todte des Kölner Doms, die da — Vielen unbewusst! — zu Gevatter gestanden hat. Manche sehen auch eine Gefahr für den neuen Stil in dieser Verwandtschaft, aber, wie mich dünkt, mit Unrecht. Jeder Stil ist aus einem früheren entwickelt und wenn wir das ganze, Jahrhunderte währende Intermezzo der gewaltsam wiederbelebten Antike aus unserer Stilentwicklung ausschalten, kommen wir ganz naturgemäss dazu, auf der Gothik weiterzubauen.

Wie nahe die letztere übrigens dem modernen Geschmacke steht, beweisen etliche der prächtigsten Stücke der Ausstellung, Arbeiten Fritz v. Miller's, die in rein gothischen Formen gehalten, sich doch dem Ensemble der modernen Kunstsachen in dem wunderschönen Raum No. 26 vorzüglich einfügen. Miller hat, wie Wenige, ein Auge für die Grazie der Gothik und zeigt dies namentlich in dem zierlichen Kettenwerk und Beschläg des Steinbockgehörns mit dem realistisch gearbeiteten vergoldeten Silberschädel. Ein Prunkstück von hoher Originalität ist der von dem gleichen Meister — dies anspruchsvolle Wort darf man hier wohl gebrauchen — ausgestellter, aus einem Steinbockhorn gebildeter Fisch, ein Hecht, dessen Kopf, Schwanz, Flossen und einzelne Schuppen aus vergoldetem Silber angefügt sind. Den Sockel bildet ein mächtiger Klotz Bergkrystall in Silberfassung, an dem eine fein emaillirte Wasserjungfer gaukelt. Ein «Myrthenbecher», reich an entzückenden Details, ein Gallé-Glas, mit einer emaillirten Lazerte montirt, sind von gleicher Hand. Das sind freilich Stücke, die fast nur für fürstliche Mittel erreichbar sind. Der breiteren Menge der Leute von gutem Geschmack zugänglich sind die Zinnsachen von K. Gross (ausgeführt von L. Lichtinger) hier. Vom einfachen

Becherlein bis zur werthvollen, schweren Bowle sind hier alle erdenklichen Gefässe zu sehen, Flaschen und Krüge, Weinkühler, Teller und Schalen, Alles neuartig in seiner Form, oder doch neuartig aus alten Formen entwickelt. Gar vielerlei ist im Grunde gothisch, die flaschenartigen Vasen erinnern an ältere japanische Broncen, — aber Alles trägt den Stempel der «neuen Kunst». Namentlich die Behandlungsart des Zinns, die den edlen, feinen Glanz des sympathischen Metalls in seine Rechte einsetzt und das geschmeidige Material mit dem Hammer treibt, statt es in bekannter Art in schablonenhafte Forme zu giessen, namentlich diese Technik ist freudigst willkommen zu heissen. Die Hauptformen der Geräthe sind getrieben, nur nebensächlichere Ziertheile sind durch Guss, feine Linienornamente durch Graviren hergestellt. Freudig begrüssen wir dieses vornehme Zinngeräth aber auch darum, weil es so recht darnach angethan ist, das Verständniss für die angedeuteten Bestrebungen in weitere Kreise zu tragen. Recht Hübsches findet sich auch unter den — offenbar gegossenen — Edel-Zinnsachen von F. H. Schmitz (Köln).



Architektur und Kunsthandwerk
Aus Raum No. 25, entworfen und eingerichtet von Architekt
Theodor Fischer-München

Auch für Kupfer-Treibarbeit sind schon seit dem letzten Jahre neue, reizolle Formen und ebenfalls neue, schöne Farbenwirkungen gefunden. Die Sachen von J. Winhart & Cie., Wilhelm und Lind, nach Entwürfen von H. Kellner, von Berlepsch und Anderen gearbeitet, Kannen, Vasen, Cachepots, Krüge und Kühlgefässe und noch manches Andere, erfreuen das Auge durch edle Grundformen ebensosehr, wie durch diskrete und eigenartige Ornamentik und schöne Farben. Denn auch die letzteren spielen jetzt hier bei den Kupfergeräthen eine Rolle; man hat — wohl zum Theil bei den Japanern — gelernt, dem Kupfer geschmackvolle neue Farben und Patinen zu geben, man arbeitet es vielfach mit Bronce und anderen Metallen zusammen und erzielt so reiche Wirkungen. Bald gibt ein schönes, warmes Braunroth den Grundton, bald ein gleichmässiges Patinagrün, bald auch ein tiefes Schwarz und davon heben sich goldgelbe Broncebeschläge oder blanke Schmiedeeisengestelle prächtig ab. Zu den gelungensten Stücken dieser Sparte zählen auch ein Theeservice von Eugen Berner mit Mistelmotiv, einige Vasen von Schmuz-Baudiss, an denen japanische Metalllegirungen verschiedener Art äusserst geschmackvoll zur Dekoration angewandt sind und die hübschen kleineren Sachen von

Steinicken und Lohr. Die letztere Firma stellt auch einen höchst originellen Schirmständer, in Messing und Eisen geschmiedet, aus, ein Stück, das beweist, wie mit liebevollem Erfindergeist die neuen Zierkünstler sich auch des unscheinbarsten Hausgeräthes annehmen. Letzteres zeigt sich auch in den vortrefflich erfundenen Gardinenstangenhaltern von R. Riemerschmid. Eine Reihe der Künstler hat sich mit Beleuchtungskörpern für elektrisches Licht beschäftigt und es ist ihnen überraschend gelungen, himmelweit weg von allem Herkömmlichen das Schöne zu finden; eine Beleuchtungsart, wie die Glühlampe, die dem Musterzeichner absolut keine technischen Beschränkungen auferlegt, muss ihm ja auch Gelegenheit zur reichsten Entfaltung seiner Phantasie bieten. Wir nennen die Arbeiten von Eugen Berner, Richard Riemerschmid, Otto Eckmann, Wilhelm und Lind. Gerade diese Sachen illustriren das Bestehen eines Bedürfnisses nach neuem Stil, zeigen, wie mit dem Bedürfniss auch die Mittel entstehen, es zu befriedigen und wie die Sache selbst, für welche diese Mittel ersonnen sind, zum Schmuck für das Ganze wird. Gerade auf dem Gebiet der Nutzbarmachung der Elektrizität, die so viel praktische Fortschritte mit sich bringt, liegen auch tausend Quellen für das Schöne. In diese Gruppe gehört auch ein Kamin für Gasheizung von Wilhelm Bertsch — dem Architekten des ganzen Raumes No. 26. Gerade diese praktischen Gaskamine schreckten bisher Manchen ab wegen ihrer maschinellen Hässlichkeit — hier ist gezeigt, dass sich die Einrichtung zum Mindesten so behaglich gestalten lässt, wie die vornehme und unbequeme «Cheminée».

Im Allgemeinen — eine Anzahl sehr gediegener Arbeiten auf dieser Ausstellung ändern daran nichts — hat die Goldschmiedekunst bei uns verhältnissmässig bis jetzt am Wenigsten vom «neuen Stil» profitirt. Woran dies liegen mag, ist nicht ganz klar — vielleicht zunächst daran, dass Schöpfungen in den alleredelsten Materialien naturgemäss ein kaufkräftigeres Publikum voraussetzen, als wir es haben. Und dann ist gerade das kaufkräftigste Publikum sehr konservativ und am Wenigsten tolerant gegen die Launen des erfindenden Künstlers. Hier in München stellt ausser Fritz von Miller auch August Offterdinger (Hanau) geschmackvolles Silbergeräth aus, Ziergefässe und Vasen, zum Theil von reichbewegten, echt modernen Formen. Paul Merk lässt uns einige Vitrinen mit Schmuck sehen, wobei auffallender Weise die kostbarsten Stücke an Grazie und Mannigfaltigkeit der Form von den einfacheren weit überboten werden. Es ist als könnten sich die Zeichner nur schwer entschliessen, kostbare Steine dem Eindruck des Ganzen unterzuordnen, sie als Zierath anzuwenden — fast immer erscheinen sie als Hauptsachen und das Uebrige als Fassung. Wir können auch hier von den Alten lernen — sie besetzten ihre Schmuckstücke mit Edelgestein und wollten nicht blos ihre Edelsteine durch die Folie der Goldschmiedarbeit heben. Als werthvolle grössere Stücke sind hier noch zu nennen: die etwas zu absichtlich gothisirende und für ein Gebrauchsstück zu komplizirte Tischglocke von Blachian, die beiden einfach-schönen Sektschalen von Theodor Heiden, ein «Bierpokal» und ein zierlicher Aufsatz von Max Strobl. Max Rothmüller bringt gefällige kleinere Schmucksachen. Durchaus moderne Form hat Hermann Hirzel (Berlin) seinen in den «Vereinigten Werkstätten» hier ausgeführten Schmucksachen, meist Brochen, gegeben und es ist manches Schöne, aber auch manches Gewaltsame darunter. Das bemerken wir — selbstverständlich! — ja noch bei vielen der ausgestellten Arbeiten mit Missbehagen, dass sie allzu laut schreien: «Ich bin modern! Ich bin



Franz Simm pinx.

Unschlüssig



Max Thedy pinx.

Adoratio crucis

originell!» Aber das sind Dinge, die man in den Flegeljahren eines neuen Stils eben mit in den Kauf nehmen muss. Als durchaus vornehmes, erstklassiges Stück muss der schöne Silberpokal nebst Teller, mit einem Lorbeermotiv dekorirt, bezeichnet werden, den Steinicken und Lohr ausgestellt haben. Das ist «modern» ohne jede Aufdringlichkeit und schön ohne «Tendenz». Nicht unerwähnt bleiben dürfen die weich und anmuthig modellirten Medaillen meist wohl französischen Ursprungs, die in einem Glaskästchen ausgestellt sind.

Mit aufrichtiger Befriedigung kann der Kunstfreund auf die Mannigfaltigkeit der Formen sehen, die an den ausgestellten Möbeln auffällt. In der Wahl und Zusammenstellung der Holzarten, dem Schmuck durch Beschläge, in dem Bestreben, das Zweckmässige mit dem Schönen zu vereinigen — eigentlich ist das Letztere ja die Hauptparole der ganzen, in Rede stehenden Bestrebungen — in der, meist glücklich realisirten Absicht, einfach und vornehm zu sein und auch die kleinste Zuthat nicht der künstlerischen Fürsorge des Erfinders entgehen zu lassen, zeigt sich hier ein ganz unerschöpflicher Reichthum von Phantasie und Können. Bernhard Pankok, einer der feinsinnigsten Münchener Stilisten, der auch für den Buchschmuck viele wirksame und durchgeistigte Arbeiten schon geleistet hat, der vielseitige Richard Riemerschmid, Martin Dülfer, der Architekt der Kabinette 24 und 25, L. Hohlwein, Bernhard Wenig, F. X. Wagner, sie Alle haben Stücke zur Ausstellung geliefert, die höchster Beachtung werth sind. Auf keinem Gebiete des Handwerks war wohl noch vor Kurzem so kläglicher Schlendrian zu beklagen, wie auf dem der Kunsttischlerei. Was nicht sklavische Nachbildung alter Form war, war sinn- und stillose Arbeit nach schlechten Musterbüchern, ans Erfinden dachte kein Mensch. Und nun sehen wir, dass sich nirgends so Mannigfaltiges erfinden lässt, wie hier! Und noch eins: hier ist vielleicht der Punkt, an dem eine Popularisirung des «neuen Stils» erspriesslich einsetzen kann. Das Allereinfachste kann schön sein im neuen Sinn, der schlichteste Holzstuhl, das bescheidenste Schränkchen. Und Nichts braucht theurer zu werden, als es bisher war — wenn wir überhaupt von solider Arbeit reden. Jetzt sind die Preise für modernes Kunstgeräth vielfach noch unverhältnissmässig hoch, weil von vorneherein nur auf einen beschränkten Absatz, weil nur auf wohlhabende Käufer



Architektur und Kunsthandwerk
Aus Raum No. 26, ausgeführt nach Angabe des Architekten
Wilhelm Bertsch-München

gerechnet war. In Zukunft wird man sich auch damit beschäftigen müssen, die Verkaufswaare der bescheideneren Werkstätten auch mit in den Bereich des eben errungenen Kunststils zu ziehen. Warum soll ein Stuhl, der zehn oder zwölf Mark kostet, nicht auch von guter Form sein können, da die gute Form vielfach durchaus kein Plus an Arbeit bedingt? Eins allerdings bedingt dieser Stil: saubere, liebevolle Ausführung. Für den Winkelschreiner, der gewohnt ist, jedes Stückchen Zierwerk fertig in einem Spezialgeschäft zu kaufen und seinen formlosen Kasten aufzuleimen, ist hier nichts zu suchen. Aber der kleinste Handwerksmeister, der Lust und Liebe zur Sache und geschickte Hände hat, kann jetzt Gelegenheit finden, emporzukommen, wenn er mit seiner Zeit geht.

H. E. v. Berlepsch, der einer der Thätigsten der Kunst im Handwerk geworden ist, hat zwei Kabinette eingerichtet, die auch als Muster neuzeitlicher Innendekoration in jeder Beziehung Lobes werth sind. Ganz besonders aber interessiren uns die nach seinen Entwürfen ausgeführten Möbel der Firma Buyten und Söhne, Düsseldorf. Es sind Holz- und Polstermöbel von noblen Formen, geziert hauptsächlich durch Einsätze von schönmaserigem Holz, das durch ein neues Verfahren (Xylektypom) so bearbeitet ist, dass die Zeichnungen der Maserung etwas vertieft, aber in scharfem Relief zu Tage treten. Bei einem Theil dieser Füllungen liegt auch ein flaches Pflanzenornament auf dem gemaserten Hintergrunde. Es handelt sich offenbar um eine Art von Aetzung, welche die weicheren oder beim Aetzen nicht durch Firniss geschützten Theile der Holzplatte wegnimmt, die Theile von festerer Struktur oder die abgedeckten Zeichnungen aber stehen lässt. Auch reich dekorirtes Kupfergeräth in diesen Räumen ist nach Berlepsch' Entwürfen getrieben und von ihm stammt auch eine Serie sehr instruktiver Pflanzenstudien für Ornamentzwecke in einer Vitrine.

Wenden wir uns nun, der Uebersichtlichkeit halber die ausgestellten Schätze in Gruppen zusammenfassend, zu den Stickereien, so muss wohl in erster Linie der Name Hermann Obrist's genannt werden. Er hat die Malerei mit der Nadel, ein Gebiet, auf dem die ödeste Dilettanterei gang und gäbe war, zur reinen Kunst erhoben, zu einem Ding, das fein genug ist, Selbstzweck zu sein. Er ist der Zarteste, Sensitivste unter unsern modernen Ornamentikern und Frl. C. Ruchet, die seine Entwürfe in Nadelmalereien umsetzt, darf nahezu als ihm congenial gelten, so hoch erhebt sich ihre Fertigkeit über alles Handwerksmässige. Das Kissen mit dem rothen Umbelliferenmotiv auf grünem Moiré, das dreieckige Kissen, das weisse Blatt mit den dunklen, wunderbar bewegten Haferähren — das sind Meisterstücke. Auch Pankok hat für ein seidenes Kissen den gelungenen Entwurf geliefert, Peter Behrens, der auch durch dekorative Buntholzschnitte ehrenvoll vertreten ist, Entwürfe für einfache, aber sehr gut wirkende Knüpfteppiche, Bruno Paul die Zeichnung zu grossen Vorhängen, deren geistreich erdachte Technik darin besteht, dass schwarze Seidenlitzen auf blaues Uniformtuch aufgenäht sind. S. Meinhold arbeitet mit Erfolg im Geiste Obrist's, M. Behmer lässt uns die Anwendung des neuen Stils auf die Leinenstickerei sehen. In ihrer Erfindung von eigenthümlich naiver Künstlichkeit und sehr geschmackvoll sind die mikroskopisch zarten Stickereien von Eingebornen Südamerikas, die Konsul W. Korte uns vorführt. E. Erber, L. M. Riess, Prinzessin Cantacuzène, A. Naue u. A. mit ihren Stickereien verschiedenster Art wären ebenfalls mit Auszeichnung zu nennen. Otto Ubbelohde hat einen Wandschirm in Gobelinimitation ausgeführt,

der allerhand Nachtgevögel mit ebensoviel Stimmung als Farbenschönheit und zeichnerischem Geschick zur Darstellung bringt.

Sehr Gutes leistet speziell Süddeutschland auf dem Gebiete der Keramik und zwar sind auch hier zahlreiche «neue Techniken» zu bewundern. Da sind die mannigfaltigen Krüge und Blumentöpfe der Familie von Heider (München) mit ihren koloristisch so reizvollen Glasuren und ihrem vornehm einfachen Dekor, da sind Schmuz-Baudiss' keramische Kabinetsstückchen, in denen die einfachste Töpferarbeit raffinirt zu künstlerischer Vollendung gesteigert ist, da sind die süperben Geräthe aus glasirtem Thon, die Frau E. Schmidt-Pecht (Constanz) mit seltener Formenphantasie und konsequentem Stilgefühl fertigt, da sind die prächtigen Porzellanmalereien von M. Rossbach, die Vasen von Max Läuger (Karlsruhe) und vieles Andere. Glasgefässe sind im Glaspalast merkwürdig wenig, wenn auch nur in guten Stücken vertreten; zu diesen zählen die Ziergläser von F. A. O. und Paul Krüger (München) und die Nachbildungen irisirender altrömischer Glasgefässe von Friedrich Zitzmann (Wiesbaden). Auf sehr hoher Stufe stehen die Glasmosaikbilder nach dem Muster und wohl auch zum guten Theil mit dem Material der bekannten Tiffanyfenster ausgeführt von Karl Ule in München und Karl Engelbrecht in Hamburg, welch' Letzter einen unschätzbaren Helfer in dem in Paris lebenden Maler Christiansen besitzt. Diese Glasbilder sind ohne Zuhülfenahme des Pinsels aus mannigfaltig gefärbten, opalisirenden und glatten, dicken und dünnen, gewellten und gekörnten Glasplatten zusammengesetzt und übertreffen in ihrer ungebrochenen Leuchtkraft und starken Zierwirkung alle Glasmalereien alten Stils. Der beschränkte Raum gestattete uns hier kaum, auch nur das Hauptsächlichste zu erwähnen und es mag so Manches ungenannt geblieben sein, was verdient hätte, mit in erster Reihe zu stehen.



Architektur und Kunsthandwerk
Aus Raum No. 29, entworfen und eingerichtet von den Architekten *Helbig* und *Haiger-München*

In der Jahresausstellung der «Secession», welche heuer zum ersten Male König Ludwigs I. prachtvoller korinthischer Tempel am Königsplatze aufgenommen hat, spielt, wie es bei dem beschränkten Raum gar nicht anders sein kann, das Kunstgewerbe nur eine nebensächlichere Rolle, wenn auch unter dem Wenigen, was zu sehen ist, gerade ganz hervorragende Sachen sich befinden. Im Vordergrund

des Interesses stehen wohl die bekannten Gläser von Gallé und Tiffany. Der Erstere, der seinen mit ganz unbeschreiblicher Pracht und Schönheit gefärbten Gläsern nebenbei auch tiefsymbolische Bedeutung zu geben versucht und sie mit sinnigen und übersinnigen goldenen Inschriften schmückt, behandelt seine bunten, überfangenen und immer wieder auf's Neue durch aufgetragene Pasten bereicherten Gläser etwa wie Onyx oder Achatblöcke und schneidet Gemmen daraus, wahre Wunderwerke der Technik, des Geschmacks und der Geduld. Bei Tiffany ist die eigentliche Arbeit des Glasbläsers einfach und die Formen sind es nicht minder. Aber das Material ist mit so fabelhafter Virtuosität gefertigt, dass das Glas selber zum Edelstein wird. Eine beispiellose Geschicklichkeit im Hervorrufen von Absichtlichkeiten und Zufälligkeiten, ein geistvolles Ausnützen der chemischen und physikalischen Gesetze ermöglichen es Tiffany, seinen Geräthen die farbenreichsten Muster zu verleihen; das irisirt in allen Farbenskalen, Pfauenfedermuster durchziehen das Glas, Metallglanz ziert es — es ist als seien Opale geschmolzen und von der Pfeife des Glasbläsers zu Geräthen geformt. Die Preise der Sachen entsprechen freilich ihrer Kunstfertigkeit vollauf.

Mannigfaltiger ist die Kollektion des Belgiers Philipp Wolfers (Brüssel). Er verbindet Elephantenzähne mit Bronce oder vergoldetem Silber, oder Gläser der Gallé'schen Technik ebenfalls mit Silberguss, dessen Vergoldung zum Theil wieder durchgeputzt ist, er giesst in Zinn und Bronce. Vieles von seinen Arbeiten gehört eigentlich in's Gebiet der Kleinplastik. Das gilt auch von dem «Standspiegel» von E. M. Geyger in Florenz, der so unbeschreiblich fein ausgearbeitet ist, dass er fast eine Radirung in Metall heissen könnte. Feiner Kunst, aber kaum dem «Handwerk» gelten die eminent weich und anmuthig modellirten Leuchter, Aschenbecher, Rahmen, Bonbonnièren u. s. w., die P. M. Dubois für Zinnguss modellirt hat. Dies Alles ist, wie auch die Sachen von Charpentier im Glaspalast, nur äusserlich einem praktischen Zweck angepasst, während die Mehrzahl der deutschen Arbeiten, die wir aufzählten, dazu angethan sind, uns das Schöne thatsächlich in den Gegenständen des täglichen Gebrauchs in die Hand zu geben. Mehr in letzterem Sinne gearbeitet ist ein Salzgefäss und ein aus den verschiedenartigsten edlen Materialien sehr graziös gearbeiteter Becher von Henri Nocque in Paris.

Alles in Allem: wir sind auf gutem Wege, durch die Leistungen unserer für dekorative Zwecke arbeitenden Künstler einen Stil zu finden und zu fixiren, der die Zeit um das Jahrhundertende für die Nachwelt in würdiger Weise kennzeichnet und unser voller Dank gebührt allen Denen, die daran weiterbauen.





Otto Strützel pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Am Kanal



